

STUDIEN ZU QUINTEN METSYS

VON

WALTER COHEN

AUS BONN

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde bei einer Hohen Philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg



1904

Druck: Alphons Bruckmann, München

Von der Fakultät genehmigt am 5. Dezember 1903

MEINEN ELTERN

Inhalts-Übersicht.

Einleitung.

Die Beurteilung der Kunst des Antwerpner Meisters Quinten Metsys ist eine sehr schwankende. Man erfaßt ihn einerseits, wie es am häufigsten geschieht, als den kühnen Reformator einer altersschwach gewordenen Kunstübung, der, mit der Tradition brechend und neue Wege einschlagend, die Stilrichtung begründet, deren höchstes Produkt sich in Rubens darstellt. Man nennt ihn den Überwinder der gotischen Gebundenheit, den Meister des breiten freien Zuges gegenüber der peinlichen Feinmalerei seiner Vorgänger, den Beseeler ihrer innerlich unfrei gebliebenen Gestalten. Es ist für geistreiche Köpfe immer verlockend gewesen, auch in der Kunstgeschichte das Walten des Genies aufzuspüren und das Zeitalter der Sezessionen reicht denen am liebsten den Kranz, bei denen es den Bruch mit der künstlerischen Überlieferung und unbefangenes Sehen der Natur zu konstatieren glaubt. Tatsächlich erscheint ja auch dem flüchtigen Beschauer von Quintens »Klage um Christus« in Antwerpen, die fast immer ausschließlich als Paradigma seines Stils zergliedert wurde, die Kluft zwischen diesem schon in Format und Kolorit so abweichenden Werke und denen der Altniederländer als eine kaum überbrückbare.

Die andere, viel seltener vertretene Auffassung ist eine mehr retrospektive. Sie sieht in Metsys den letzten Vertreter der »Eyck-Schule«, der noch einmal alle ihre Errungenschaften zusammenfaßt, der in einer Zeit der von allen Seiten einflutenden Renaissance-Strömung das Banner der nationalen Malerei hochhält, den wackeren Kämpen einer verlorenen Sache. »Fidèle à l'autorité du culte de la veille, l'auteur de l'ensevelissement du Christ a un instant prolongé

le quinzième siècle dans le seizième; il ne s'est pas agenouillé devant l'antiquité retrouvée«, meinte P. Mantz.[1]) Sein Todesjahr ist 1530; so ist es nur konsequent, wenn man ihn in Verfolg dieser Anschauung unumwunden einen Archaisten nennt.

Aber derartig komplizierten Naturen, wie Metsys es war und wie sie gerade Zeiten des Übergangs eigentümlich sind, wird man nicht mit Schlagworten gerecht. Ihre Art ist in jeder ihrer Hervorbringungen, in Literatur wie Kunst, eine andere. Die widerstrebendsten Einflüsse dringen auf sie ein, prallen zusammen, stoßen sich ab oder vermischen sich. So entsteht ein Stil, dem die Selbstverständlichkeit und Geschlossenheit der großen Meister, deren Epigonen sie sind, fehlt und in dem häufig Raffinement der äußeren Kunstmittel — denn nie mangelt eine glänzende Technik —, eine gewisse Gemachtheit über den Zwiespalt im Innern hinwegtäuschen sollen. Sind diese Künstler Maler, so wird ihren Werken nie der Zauber der Farbe fehlen. Auch ist ihr Stil, welchen Schwankungen er auch unterworfen sein mag, doch stets ein eigener, befremdend bisweilen, oder sogar abstoßend; ihren Werken entströmt der rätselhafte schwere Duft, der bloß Erzeugnissen einer Verfallskunst eigen ist.

Denn den Meester Quinten — so nannten ihn vielfach die Zeitgenossen — stellte das Schicksal in eine Zeit des künstlerischen Niedergangs, wie es oft vorkommt, verbunden mit größter Blüte der äußeren Bedingungen. Seine Kunst spiegelt den Glanz der Umgebung, das üppige Leben der reichen Scheldestadt getreu wieder; sein Pinsel schwelgt mit wahrer Wollust, ähnlich Carlo Crivelli, in allen Nuancen brokatner und damastner Stoffe, in den gebrochenen Tönen zarter Seide, dem Funkeln und milden Leuchten von Goldgeschmeide, Edelsteinen, Perlen. Und doch, dieser Luxus der Palette verdeckt nicht immer das mühsame Ringen des Zuspätgebornen. Sein Schaffen wurzelt, wie des weitern ausgeführt werden soll, durchaus in der naiven Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, dem er ja auch der Geburt und einer ganzen Periode seiner Tätigkeit nach angehört. Sie bewundernd und — studierend ist er aufgewachsen. Seinen Landsleuten jedoch genügte diese herbe Kunst nicht mehr, sie paßte auch nicht zu ihnen. Antwerpen war nicht Brügge, wo man im sechzehnten Jahrhundert noch lange vom

---

[1]) In Blancs Histoire des Peintres 1868.

Erbteil der Alten zehrte und rechtschaffene Werke ohne eine Spur eigenen Empfindens schuf. Das Bürgertum als Auftraggeber tritt immer mehr neben die Kirche, die so lange Alleinherrscherin auf diesem Gebiete war. In den Tafeln des Metsys, sogar in seinen feierlichen Altarwerken, kündigt sich, zuerst vielleicht in der Kunstgeschichte des Nordens, ein ausgesprochener Liebhabergeschmack an, eine Vorliebe für das Seltene und Köstliche, für komplizierte seelische Empfindungen, vor allem ein stark dekorativer Zug. In Widerstreit mit den modernen Ideen und Tendenzen, die ihn und seine Zeit beherrschen, tritt nun das konservative Element in ihm; die volle künstlerische Freiheit ist ihm nur im Porträt gegeben. So erhält sein Schaffen etwas Brüchiges: es zeigt den typischen Kampf eines hochbegabten Künstlers, der einen Kompromiß sucht zwischen dem Alten, das er nicht über Bord werfen will, und den neuen Strömungen der Zeit in Kunst und Kultur.

Ich glaube, daß sich Metsys dem neuen Geschmack, dem italienischen, gegenüber nicht so ablehnend verhalten hat, wie man gewöhnlich annimmt. Wie unterschätzt man den Meister, wenn man bei ihm nach sklavischen Entlehnungen wie in den Werken der Orley und Mabuse sucht! Die Rezeption der transalpinen Kunstweise ist bei ihm eine viel innerlichere. Die Einflüsse haften nicht auf der Oberfläche, sondern vermählen sich, nicht immer glücklich, mit dem vorhandenen Besitz an gereifter, in der Tradition heimischer Kunst wurzelnder Kraft. Er nahm sich das, was ihm selbst wesensverwandt war, so wie Dürer in Italien seine Kunst bereicherte, ohne daß ihrem Charakter Einbusse geschah. Und dann: seine Vorbilder waren nicht wie bei den vorzugsweise so genannten Italisten Raffael und Michelangelo, sondern gewisse Meister des Quattrocento und vor allem Lionardo und seine Schule. Je mehr man in der Aufdeckung der Entwicklungsfaktoren der altniederländischen Malerei fortfahren wird, um so sicherer wird das Ergebnis die Richtigkeit dieser Behauptung beweisen.

Danach läßt sich, wenn wir uns gewöhnt haben, in Metsys das Kreuzungsprodukt der beiden genannten Richtungen zu sehen, diese Untersuchung folgendermaßen gliedern:

Erstens: Welches sind in der Kunst des Quinten Metsys die nationalen Elemente; wie verhält er sich zu seinen niederländischen Vorgängern?

Zweitens: Sein Verhältnis zur italienischen Kunst.

Meiner Darstellung wird man vielleicht vorwerfen können, daß sie dem Meister zu kühl gegenüberstände, sein Schaffen zu kritisch zergliedere. Gewiß wird dabei der Lorbeerkranz, den ihm Legende und panegyrische Literatur geflochten haben, manches Blatt einbüßen. Aber die Forschung kennt nur ein Ziel und das ist die Wahrheit.

Die Literatur.

Sehen wir von gelegentlichen Äußerungen über Metsys bei Erasmus von Rotterdam, Thomas Morus, Petrus Aegidius, Guicciardini, Lampsonius und Molanus ab, so eröffnet auch für ihn Karel van Mander die Reihe der Historiographen (1604). Leider zeigt sich der Verfasser des Malerbuches gerade hier nicht von seiner besten Seite: eine Menge von Anekdoten, hübsch erfundenen und auch einfältigen, wie sie schon damals die Anfänge seiner Kunstübung legendarisch verklärten, wenig Zuverlässiges über den Maler selbst, noch weniger über seine Werke, von denen nur der allzeit berühmte Altar der Beweinung Christi etwas eingehender geschildert wird, — das ist alles, was er bietet. Der Literat in van Mander hat mehr Anteil an der Darstellung, als der Historiker, der doch auch in ihm steckte. Glücklicherweise fand er Nachfolger. Die panegyrischen Schriften des Franchoys Fickaert[1]) und des Alexander van Fornenbergh[2]) geben von der Bewunderung Kunde, die Quintens Gemälde auch in der Ära der Rubens und van Dyck fanden. Besonders Fornenbergh, ein Antwerpner Gemälderestaurator, bietet in vieler Hinsicht Bemerkenswertes. Seine Beschreibungen von Bildern, die uns schmerzlich empfinden lassen, wie viel von dem Lebenswerk seines Helden verloren gegangen ist, sind bisweilen von der Genauigkeit eines modernen Galeriekataloges. Allein aus welchem Wust von pseudogelehrten Floskeln, lateinischen Hexametern und vlämischen Alexandrinern muß man sich diese Brocken zusammensuchen! Seine Gelegenheitsschrift, übrigens von großer Seltenheit und auf deutschen Bibliotheken meines Wissens nicht vorhanden, ist ebenso wie die des Buchhändlers Fickaert dem Kunstfreunde Peter Stevens ge-

---

[1]) »Metamorphosis ofte wonderbare veranderingh' ende Leven van den vermaerden Mr. Quinten Matsys« u. s. w. 1648.

[2]) »Den Antwerpschen Protheus ofte Cyclopsche Apelles; dat is Het Leven, ende Konst-rycke Daden des Uyt-nemenden, ende Hoogh-beroemden, Mr. Quinten Matsys: van Grof-Smidt, in Fyn-Schilder verandert.

Midts-gaders Beschryvinghe syner Voortreffelycke Wercken, soo hier als elders, by hem ghedaen . . .« u. s. w. Antwerpen 1658.

widmet, der mehrere Gemälde seines großen Landsmannes besaß, u. a. auch das jetzt im Louvre befindliche: 'der Goldwäger und seine Frau. Seine Züge gibt uns ein schöner Stich Vorstermans nach einem Gemälde van Dycks wieder. Cornelis van der Gheest, der Freund des Rubens, war es aber, dem dies Wiedererwachen des Interesses für Metsys zuzuschreiben ist. 1629 ließ er die bekannte Gedenktafel mit dem Medaillonporträt des Malers und einer Inschrift an der Außenmauer der Antwerpner Kathedrale befestigen. (»Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem.«) Auch er sammelte nach dem Vorgange von Rubens seine Bilder.[1])

Schon Fickaert hatte die Behauptung Guicciardinis in dessen bekanntem Werke Descrittione di tutti i Paesi Bassi (Antw. 1567), daß Löwen die Geburtsstadt des Meisters gewesen wäre, bestritten und wie van Mander der Stadt Antwerpen diese Ehre zugewiesen. Unter dem Zeichen dieser Streitfrage steht der größte Teil der Metsys-Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Mit einem ungeheuren Aufwande von Gelehrsamkeit, Scharfsinn und auch persönlicher Gehässigkeit wurden von belgischen Schriftstellern Gründe und Gegengründe erwogen, die Archive durchstöbert, nicht die geringste Notiz außer acht gelassen, die das Dunkel erhellen konnte.[2]) Nun ist schon geraume Zeit der Schlachtruf: »Hie Löwen! Hie Antwerpen!« verklungen. Dank vornehmlich den Forschungen Edward van Evens, des ehrwürdigen Archivars der Stadt Löwen, hat die »Löwener These« auf der ganzen Linie gesiegt und nur noch ein verblendeter Lokalpatriotismus verschließt Augen und Ohren vor der unzweifelhaften Wahrheit. Der Maler der »Beweinung« ist so gut ein Antwerpner wie der durch eine Laune des Schicksals im Siegerland zur Welt gekommene Rubens, seine Wiege aber stand an der Dyle, die heute noch trägen Laufes die zur stillen Provinzialstadt herabgesunkene einstige stolze Residenz der Herzöge von Brabant durchfließt.

Wie viel Neues auch dieser Gelehrtenkrieg über die äußeren Verhältnisse Quintens ans Licht brachte, für die Würdigung seiner künstlerischen Tätigkeit ist er wenig fruchtbar gewesen. Der Staub

---

[1]) Nach dem bekannten Inventar des Nachlasses von Rubens besaß dieser ein Porträt von Metsys.

[2]) Diese polemische Literatur findet sich in verschiedenen Büchern zusammengestellt, so in Rooses' Geschichte der Malerschule Antwerpens und in E. van Evens »Qu. Metsys« in der Biographie Nationale (Brüssel, t. XIV).

vergilbter Akten und Urkunden wirkt nicht immer günstig auf die Sehkraft, und dem Farben- und Lichtgewoge ausgedehnter Tafeln gegenüber versagt wohl der im Dämmerlicht der Bibliotheken heimische Blick.

Eine wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende Monographie verfaßte als erster Henri Hymans. (Gazette des beaux arts 1888). Hier verband sich die neuerworbene historische Erkenntnis, besonders noch gefördert durch die Herausgabe der Liggeren der Antwerpner St. Lukas-Gilde und van den Brandens treffliche Geschichte der Antwerpner Malerschule mit einer die meisten Galerien umspannenden Bilderkunde. Manche heute allgemein anerkannte Attributionen sind hier das erste Mal verzeichnet. Aber die Bemühungen, Quintens mit so großer Wärme geschilderte Kunst in Antwerpen zu lokalisieren — trotz Anschlusses an die Löwener These —, wird der Verfasser heute selbst als gescheitert erachten.

Einen guten zuverlässigen Überblick über das Leben des großen Künstlers gewährt van Evens Abhandlung in der Biographie Nationale,[1]) sie läßt jedoch infolge des Mangels an Autopsie eine Kritik gegenüber den vielen ihm ohne ausreichenden Grund zugeschriebenen Bildern schmerzlich vermissen.

Auffallend wenig hat sich die deutsche gelehrte Literatur mit Metsys beschäftigt, was um so verwunderlicher ist, als sein jüngerer, von ihm beeinflußter Zeitgenosse, der Meister des Todes der Maria, gerade bei uns so viele Federn in Bewegung gesetzt hat. Waagens nicht alle stichhaltige Attributionen sollen noch berücksichtigt werden. Weitaus das Wichtigste zur Kenntnis des Malers hat jedoch Carl Justi, ein warmer Verehrer seiner Kunst, beigesteuert. Seinem Scharfblick und unermüdlicher Durchforschung der spanischen Kirchen, Museen, Archive verdanken wir die wertvollsten und aufschlußreichsten Entdeckungen.

Zusammenfassende Charakteristiken endlich gaben Otto Eisenmann in Dohmes Sammelwerk »Kunst und Künstler« im Anschluß an Schnaases feinsinnige Würdigung in den »Niederländischen Briefen« und Max J. Friedländer in Spemanns »Museum« (Bd. V).

---

[1]) Andere Untersuchungen van Evens über Qu. M. in Louvain monumental 1860. L'ancienne école de peinture de Louvain 1870. Louvain dans le passé et dans le présent 1895 (mit guten Abbildungen) und in verschiedenen belgischen Zeitschriften.

Biographisches. Probleme.

Im Jahre 1491 wird der fünfundzwanzigjährige »Quinten Matsys (schilder)« als Freimeister in die St. Lukas-Gilde zu Antwerpen aufgenommen.[1]) Vier Jahre später verzeichnen ihre Annalen die Aufnahme eines Schülers: Ariaen; 1501 tritt Willem Muelenbroec in seine Werkstatt ein. Aus dem Jahre 1503 schließlich kennen wir dank der Entdeckung Carl Justis ein gesichertes Werk von Quintens Hand, bereits in der großzügigen Anordnung der großen Triptychen in Brüssel und Antwerpen, die Flügel eines dem Täufer Johannes geweihten Altars in einer Kapelle der Kirche S. Salvador zu Valladolid.[2]) Die leider nicht ganz vollständig erhaltene Inschrift sagt aus, daß Gonzalez, Beisitzer im Rat des Königs Ferdinand und der Königin Isabella, und seine Ehefrau die Kapelle »mit Schmuck nach ihrem besten Vermögen« ausstatten ließen, was beweist, daß der Meister schon damals großes Ansehen genossen haben muß.[3])

Was ist uns aus diesem Dutzend von lernend und lehrend verbrachten Lebensjahren bekannt? Welches sind die Werke des jungen Löweners, der, wie Molanus[4]) erzählt, nachdem er häufig nach Antwerpen berufen wurde, schließlich dorthin übersiedelte, welches die des jungen Freimeisters, wo beginnt der Übergang aus anfänglicher Gebundenheit zu der freien Entfaltung seines Stils in den anerkannten Hauptwerken?

---

[1]) Vgl. Rombouts en Lerius, De Liggeren . . der Antwerpsche Sint Lucasgilde. Antwerpen 1864—76.

[2]) Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen 1887, Heft 1. C. Justi: Der Altarschrein des Licentiaten Gonzalez in S. Salvador zu Valladolid.

[3]) In der älteren Literatur findet sich die Angabe, daß schon 1495 eine Medaille auf Metsys geschlagen worden wäre. Diese Behauptung stützt sich auf eine Abbildung in Frans van Mieris' Historie der Nederlandschen Vorsten (I, p. 280). Die Medaille zeigt aber in Übereinstimmung mit dem bekannten Porträtstich des Hieron. Wiericx die Züge eines mindestens vierzigjährigen Mannes. Auch van Even hält die betreffende Jahreszahl auf der Medaille für unecht. (Revue belge de numismatique 1900.)

[4]) Joh. Molani, Historiae Lovaniensium libri XIV, herausgegeben von T. F. X. de Ram. Brüssel 1861.

Hier lassen uns die Urkunden im Stich. Es lastet ein völliges Dunkel über der ersten Periode von Quintens künstlerischer Tätigkeit. Ein Schmied soll er gewesen sein; Liebe zu einem das Handwerk verachtenden Mädchen bewog ihn, den Hammer mit dem Pinsel zu vertauschen. Nach anderer Lesart überwältigte ihn schwere Krankheit; zu geschwächt, um seine arme alte Mutter zu ernähren, verfiel er darauf, Heiligenbildchen zu kolorieren, die ihm ein mitleidiger Pater ans Lager gebracht hatte. Da erwachte seine Neigung zur Malerei. »In kurzer Zeit machte er außerordentliche Fortschritte und wurde ein fertiger Meister.« (van Mander.)

Man wird gut tun, diese Legenden kurzerhand zu verwerfen. Hundertmal erzählt und anekdotisch ausgeschmückt, lieferten sie der Dichtkunst einen dankbaren Stoff; der Forschung aber haben sie sich wie abwehrend in den Weg gestellt.

Denn wie verhält es sich mit der Wirklichkeit? Die auch in der Technik vollendeten Gemälde, trotz des großen Maßstabes unendlich sorgfältig ausgeführt, zeigen vielmehr, daß ihr Schöpfer eine sehr gründliche Schulung erfahren haben muß. Gemälde kann man nicht machen »mit dem puren Instinkt des Genius«.

Wo aber Urkunde und Dokument schweigen, da hat das Auge seine prüfende und kritische Arbeit aufzunehmen. Mag bei einer derartigen Methode, der Beschränkung auf den Denkmälervorrat, Irrtümern und Fehlern auch ein weiteres Feld erschlossen sein, ehrlicher ist sie und auf jeden Fall für Forschung und Erkenntnis fruchtbarer als trübe Resignation und nichts wagende Vorsicht. Für diese Studie müssen also auch Bilder betrachtet werden, die nur durch Stilverwandtschaft, nicht durch Signatur oder andere äußere Beglaubigung in Quintens Werk eingereiht werden können. Dabei will ich, so oft es eben angängig ist, von anerkannten Tafeln ausgehen und diese natürlich in den Mittelpunkt stellen.

I. Dierick Bouts und Quinten Metsys.

»Quintine, o veteris novator artis . .«
Thomas Morus.

Das Werk, das uns über den Charakter von Metsys' Kunst in ihrer früheren Entwicklungsstufe vielleicht den sichersten Aufschluß geben könnte, ist leider verloren gegangen, wie so viele seiner andern, einst bewunderten Schöpfungen. Es ist eine Darstellung des hl. Lukas, die Madonna mit dem Kinde zeichnend, und das Recht, von ihr an dieser Stelle zu sprechen, gibt uns ein Stich von Anton Wiericx, mit der Aufschrift: »M. Quintin Mazys inventor«.[1] Er ist schon in der älteren Fachliteratur, so in Rathgebers Annalen (1844) erwähnt und in Hymans' Abhandlung reproduziert worden. Im Handel ist er sehr selten geworden.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß das Originalgemälde für das Haus der Antwerpner St. Lukas-Gilde gemalt wurde, auffallend ist nur, daß weder van Mander noch Fornenbergh, der doch auch viele Stücke aus Privatbesitz beschreibt, es erwähnen. Es scheint schon früh in den unruhigen Jahren der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts verloren gegangen zu sein. Bereits 1602 wird von Marten de Vos ein neues Lukas-Bild für die Gilde gefertigt. Im Jahre 1653 erscheint im Inventar[2]) des verstorbenen Antwerpner Kaufherrn Signor Pompeo Petrobelli »eene schilderye van Sinte Lucas conterfeytende Onse Lieve Vrouwe, van Meester Quinten.« Seitdem ist das Bild verschollen.

Der Stich verdient eine genaue Betrachtung. Einzelheiten, wie die streng klassische Architektur, die beiden skulpierten Halbfiguren betender Engel, die in Renaissancestil gehaltenen geflügelten Engelköpfchen unter den für Quinten charakteristischen artischockenartigen Knäufen der zwei Ecksäulchen des Thronsessels, kommen

---

[1]) Alvin, Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérome et Antoine Wiericx. Bruxelles 1866. Nr. 484. Anton Wiericx starb 1624.

[2]) Mitgeteilt von J. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool 1883, pag. 80.

augenscheinlich auf Rechnung des Wiericx. Die Bezeichnung »inventor« schließt ja wohl eine genaue Kopie des Stechers aus. Dagegen haben die Figuren allen Anspruch auf Authentizität. Sie haben die Ruhe, aber auch die Befangenheit der Kunstwerke des fünfzehnten Jahrhunderts, Eigenschaften, die den sonstigen italisierenden Vorbildern des Antwerpner Kupferstechers durchaus abgehen.

Es ist die bekannte Komposition, deren Erfindung man auf Roger van der Weyden zurückzuführen gewohnt ist. Der heilige Lukas ist nur ein Bruder von dem in München, Petersburg, Wien; in seiner Haltung, der einfachen Tracht, dem ehrfurchtsvollen und aufmerksamen Aufblick zu seinem Modell. Nur die Gesichtsbildung ist individueller: ein energischer Kopf mit kühn gebogener Nase.

Und die Porträtierte mit dem muntern Knaben? Sie hat wenig von dem bekannten Typus des Metsys in seiner späteren Entwicklung; noch flutet das in der Mitte gescheitelte Haar frei hinab, das Oval des Gesichtes ist noch nicht durch das stark markierte Kinn unterbrochen, ein Tellernimbus umgibt das Haupt, das aber bereits den so charakteristischen durchsichtigen Schleier trägt. Der Faltenwurf des Kleides ist ziemlich knittrig und befangen. Auch das Jesuskind, das so herzhaft kindlich auf dem Schoße der Mutter mit seinem Füßchen spielt und ihr eine Nelke entgegenhält, hat wenig Ähnlichkeit mit dem ernsthaften frühreifen Knaben, den wir aus andern Werken Quintens kennen. Die Proportionen sind kürzer und gedrungener, die Formen runder, die Bewegung ist ungezwungener.

Diese Abweichungen von der gewöhnlichen Art erklären sich auf das natürlichste dadurch, daß wir hier eins der frühesten, ein noch ziemlich unselbständiges Werk Quintens vor uns haben. Hier tritt uns zum ersten Male und mit Sicherheit das Vorbild des jungen Künstlers entgegen, der Stern, der über seinem ganzen Schaffen leuchtete, dessen Flimmern ihn noch traf, als er an Werken arbeitete, die von denen des Meisters nicht nur durch Jahrzehnte, sondern auch durch eine vollständige Revolution des künstlerischen Empfindens und der malerischen Ausdrucksmittel getrennt sind.

Es ist der große Stadtmaler von Löwen, Dierick Bouts, der lange Verkannte, den man jetzt endlich mit vollem Rechte als den eigentlichen Schulbildner des niederländischen Quattrocentos anzusehen beginnt.

Wir haben eine ganze Reihe von Madonnendarstellungen, meist in Halbfigur, die — wenn auch nur wenige eigenhändig sein mögen — durchaus in seiner Kunstweise gehalten sind, typische Produkte der Schule von Löwen. Ich greife hier zwei Exemplare heraus: die thronende Jungfrau mit den beiden Apostelfürsten in der National Gallery, London (Nr. 774 »Flemish School«), von einem bekannten Nachfolger des Dierick Bouts, dessen Hauptwerk das Münchner Altärchen mit der Anbetung der Könige im Mittelstück ist,[1]) und das Berliner Halbfigurenbild der Madonna mit dem lebhaft bewegten Kinde in offener Landschaft (kgl. Museen, D. Bouts, Nr. 545c).

Das erste Bild, das in den Zügen der Maria schon Anklänge an Memling hat, interessiert uns hier besonders wegen der Gestaltung des Thronsessels. Er gibt Anhaltspunkte dafür, wie wir ihn uns, befreit von den Zutaten des Stechers, in dem verschwundenen Gemälde der Lukas-Gilde zu rekonstruieren haben. Die gebogenen Armlehnen kommen auch noch auf späteren Madonnenbildern Quintens vor, Baldachin aber und der so dankbare Hintergrund von Brokatstoff fallen schon zeitig fort.

Die Tafel in Berlin liefert vor allem Vergleichspunkte für die Darstellung des kleinen Erlösers. Wer sich mit der Ikonographie des altniederländischen Madonnenbildes vertraut gemacht hat, weiß, daß das Motiv des mit seinem Füßchen spielenden Kindes sich nur in der Löwener Gruppe findet, es fehlt sowohl bei Roger als auch bei Memling. Quinten hat es hier verwandt, wie auch manch anderer Nachahmer des in der Erfindung noch unerschöpflichen Dierick Bouts. Auch die Federnelke hat er übernommen, die das Kind dem Beschauer mit freundlichem Lächeln entgegenhält.

Für die Maria wird man dagegen gut tun, das Münchner Lukasbild und die damit zusammenhängende Gruppe von Halbfigurenbildern der das Kind nährenden Gottesmutter zum Vergleich heranzuziehen, die, obwohl im Motiv von Roger abhängig, in der Formensprache auf Umgebung und Schule des Bouts hinweisen.[2]) Man findet hier wie dort einen breiten Gesichtstypus mit schweren Augenlidern, ziemlich starke Unterlippe, Eigentümlichkeiten der Kleidung und des Faltenwurfes mit seinen eckigen Brüchen. Außer

[1]) Vgl. über ihn K. Voll in der Beilage zur »Allgem. Zeitung« 1902, Nr. 223.

[2]) Vgl. die Zusammenstellung dieser Werke in der 2. Auflage des Katalogs der Straßburger Gemälde-Sammlung (1903) durch P. Heiland, pag. 22.

dem schon erwähnten Schleier ist für Metsys dagegen besonders bezeichnend der von Wiericx gut wiedergegebene helle Teint; nur an der linken Wangenkontur findet sich eine geringe Schattenmasse.

Wohl aus Bequemlichkeit und aus Geschmacksrücksichten setzte der Stecher an Stelle der gewohnten kunstvollen Arkatur mit reizvollen Ausblicken ins Freie, wie sie sich z. B. auf dem Bouts zugeschriebenen Lukasbilde im Besitz des Lord Penrhyn findet,[1]) die hier so deplaziert wirkende Säulen- und Nischenstellung, die an die Raffael-Schule erinnert. So müssen wir darauf verzichten, zu erfahren, in welcher Weise Quinten im Anfange seiner künstlerischen Laufbahn die Landschaft behandelte, ob im engen Anschlusse an Bouts oder bereits in jener ihm allein eigentümlichen Weise, die so viele Nachahmer fand. Das Stückchen Landschaft im Stiche des Wiericx zeigt durchaus die diesem Manieristen eigentümlichen Formen.

Einen gewissen Zusammenhang mit Quintens hl. Lukas glaube ich in einem Muttergottesbilde des Brüsseler Museums zu finden. Obgleich allem Anschein nach von Schülerhand und künstlerisch ziemlich belanglos, verdient es doch bei der großen Seltenheit von früheren Werken unseres Meisters einmal betrachtet zu werden. Es zeigt Maria in Halbfigur, vor einem von zwei Säulen eingefaßten Hintergrund von tiefblauem Brokatstoff stehend; behutsam hält sie in den Händen das unbekleidete Kind, das mit einer Korallenschnur spielt. Oben in den Ecken der Tafel sind Ornamente in Relief angebracht, die mit den Eckpfeilern des Baldachins Arkaden bilden, durch die man eine flüchtig gemalte Landschaft sieht, vorne bräunlich-grün, in der Ferne blau verschwimmend.[2])

Wie so viele der für die Hausandacht gefertigten Halbfigurenbilder desselben Gegenstandes trägt es einen eigentümlichen Mischcharakter. Zunächst fällt der Gegensatz zwischen der altertümlichen Komposition und der freieren moderneren Malweise auf. Diese nun und auch das Kolorit, in dem besonders das warme Weinrot des Kleides sehr bedeutungsvoll ist, die Landschaft und die fast

---

[1]) Abbildg. in »Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902«, herausgegeben von Max J. Friedländer. München 1903.

[2]) Katalog Wauters (1900) Nr. 549 »École de Qu. Metsys«. Katalog Fétis (1889) Nr. 37 »École de Memling«. 1874 aus Privatbesitz erworben. H. 0,65, Br. 0,59. Phot. Alexandre.

gleichmäßig dünnen Finger der Jungfrau weisen durchaus auf Quinten Metsys hin. Ganz unverkennbar aber ist die memlingische Abkunft des steifen Kindes, während die Mutter viel mehr noch als der Stich erkennen ließ, den Stil des Bouts zeigt, allerdings in einer charakterlosen, alle Härten tilgenden Weise. Dies Werk jedoch gerade mit dem verschollenen hl. Lukas in Verbindung zu bringen, dazu berechtigt uns vor allem der Umstand, daß die beiden seltsam flachen Ecksäulchen mit skulpiertem Kapitäl die so charakteristische gebrochene Kannelierung der Säulen auf dem berühmten St. Lukas-Bilde der Alten Pinakothek zeigen.

Die Bedeutung der Brüsseler Tafel beruht darauf, daß sie einen Anhaltspunkt für das mutmaßliche Aussehen des verlorenen Gemäldes gibt, so etwa, wie wir aus griechischen Vasenbildern den Stil Polygnots und anderer großer Meister erkennen können. Also Komposition und Typik in enger Anlehnung an Roger und Bouts, während die breitere Malart und die damit verbundene weniger klare und leuchtende Färbung den Künstler auf dem Wege zeigt, den die ganze niederländische Malerei am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einschlug.

Einen letzten Nachklang findet man in dem hl. Lukas, die Jungfrau malend, von Marten de Vos d. Ä., im Museum zu Antwerpen (Nr. 88). Jedem fällt die Befangenheit in der Gestalt des Evangelisten auf, die fast komisch wirkt gegenüber der glatten Geschicklichkeit in den übrigen Teilen des umfangreichen Gemäldes, so in der italisierenden Engelglorie. Marten de Vos war, trotz seines langen Aufenthaltes in Venedig, bei Tintoretto, ein dankbarer Verehrer der Alten. Wie durch sein Dazwischentreten im Jahre 1580 Metsys' großes Triptychon in der Kirche U. L. F. für Antwerpen gerettet wurde — die Königin Elisabeth von England hatte der damals sehr bedrängten Schreinergilde 40000 Gulden dafür geboten — ist seit van Mander häufig erzählt worden.

Glücklicherweise sind aus der Zeit, da Metsys sich fast bedingungslos an Bouts anschloß, auch Originalgemälde erhalten. Zu diesen möchte ich den Kopf des Schmerzensmannes im Museum zu Antwerpen rechnen, obwohl er neuerdings von beachtenswertester Seite für den älteren Meister in Anspruch genommen wurde.

Das Antwerpner Exemplar, ein Rundbild,[1]) aus der Sammlung

---

[1]) Nr. 250. Durchmesser: 0,29.

des Bürgermeisters van Ertborn stammend, steht nicht ganz allein, sondern gehört zu einer in vielen Museen und Privatsammlungen vertretenen Gruppe ähnlicher Darstellungen. Sie geben wie hier das »Haupt voll Blut und Wunden« oder aber das ganze Brustbild des die Wundmale der Hände zeigenden Erlösers. Tief drücken sich die noch grünen Dornen in die arme Stirn, von der Blut- und Schweißtropfen, vermischt mit Tränen aus den weit und wie vorwurfsvoll geöffneten blutunterlaufenen Augen in das leichenfahle Gesicht hereinrinnen. Die bläulich-violetten Lippen sind weit und schmerzvoll geöffnet. Wie eine Vision schwebt das Ganze auf weißem Grund. (Also im Motiv ganz entsprechend dem in Deutschland so oft gemalten »Schweißtuch der hl. Veronika)«.

Es ist schwer zu unterscheiden, wer in den Niederlanden diese grausamen Darstellungen zuerst aufgebracht hat. Einzelne (wie z. B. die in der National Gallery) werden Roger van der Weyden,[1]) andere, besonders in der älteren Literatur, Hugo van der Goes zugeschrieben. Von diesen ist leicht zu sondern eine große Anzahl von Bildern, die unter dem direkten Einfluß des Dierick Bouts stehen und seinen bekannten Christus-Typus in mannigfaltiger Weise variieren. Man erinnere sich des einzigen Werkes des »Dierick von Haarlem«, das Karel van Mander beschreibt, ein Triptychon aus dem Jahre 1462, dessen Mittelstück ein Christuskopf war. »Diese Köpfe (auf den Flügeln nämlich die der beiden Apostelfürsten) sind beinahe lebensgroß und für die Zeit bemerkenswert gut gemalt, mit sehr eingehender Behandlung von Haaren und Bärten«.[2])

Letzteres trifft auch auf das Bild in Antwerpen zu. Wenn ich trotzdem, im Gegensatz zu einem so profunden Kenner wie Max J. Friedländer, der alten von belgischen Forschern auch in den Katalogen vertretenen Zuschreibung an Metsys getreu bleibe, so veranlaßt mich dazu vor allem die für Quinten charakteristische Virtuosität der Pinselführung, wie sie sich beispielsweise in den transparent gemalten Tränen zeigt. Eine solche lag aber dem

---

[1]) Vgl. u. a. Gustav Pauli in der Zeitschr. f. christl. Kunst XI 1898, p. 274 und H. von Tschudi im Berliner Galerie-Werk, Lieferung. 11.

[2]) Ein dieser Beschreibung entsprechendes Triptychon scheint auch Albrecht Dürer einmal gemalt zu haben, wenn wir dem kürzlich von Dr. Meder im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses« (Wien) veröffentlichten Kunst-Inventar des Friedrich von Falkenburg trauen dürfen. (Band XXIII.)

Meister des Abendmahl-Altares noch fern. Vielleicht hat sich Quinten hier, wenn nicht diesem, doch dem »Meister der Himmelfahrt Mariae« angeschlossen, in dem man ja jetzt vielfach Albert Bouts zu erkennen glaubt. Ihm werden schon längst ähnliche, aber weniger vollkommene Köpfe und Brustbilder des Schmerzensmannes zugeschrieben, so eine Tafel bei Prof. Martius in Kiel, die ihn in strenger en face-Ansicht in himbeerrotem Gewand auf blauem Grund zeigt, ohne die Hände, und mit einem Pendant, der Mater Dolorosa, die Wundmale weisend, im Besitze des Vicomte Ruffo de Bonneval in Brüssel.[1]) Die Ausstellung von Brügge wies außer diesen noch eine Reihe ähnlicher, aber meist schwächerer Leistungen auf. (Nr. 95, 239, 248). Der Kunstwert aller dieser Schöpfungen ist gering, sie tragen mehr den Charakter des Devotionsbildes.

In den neueren belgischen Lebensbeschreibungen des Quinten Metsys werden als früheste Werke die Halbfigurenbilder des Heilands und seiner jungfräulichen Mutter, ebenfalls im Museum zu Antwerpen, geschildert.[2]) Sie zeigen Christus als den Salvator Mundi in feierlicher Frontal-Ansicht, die Rechte segnend (kaum richtend, wie man schon meinte) erhoben, in der andern Hand ein in reichem gotischen Stil gearbeitetes goldenes Scepter in Kreuzform haltend. Der krapplack-farbige Mantel mit Goldsaum ist von einer mit Perlen und Edelsteinen besetzten Agraffe zusammengehalten; ein überirdischer Lichtglanz geht vom Haupte strahlenförmig aus und teilt das Dunkelbau des Hintergrundes. Die Jungfrau, ihm zur Linken, hat anbetend die Hände erhoben und bewegt wie fürbittend die Lippen. Ihr rötlich-blondes Haar schmückt eine goldene Krone. Ein durchsichtiger Schleier fällt auf das graublaue, mit Pelz besetzte Kleid herab. Hintergrund und Nimbus ist derselbe wie auf dem Bilde des Sohnes.

Das altertümliche Gepräge dieser Bilder, die in keiner alten Quelle trotz der Häufigkeit der Wiederholungen, entweder von Quinten selbst oder von seinen Schülern und Nachahmern, erwähnt werden, weist sie allerdings in die erste Periode seiner Tätigkeit; das bewußte Raffinement der Behandlung, bei aller Härte besonders

---

[1]) Über die genannten Werke vergl. besonders Friedländer im Buch über die Berliner Renaissance-Ausstellung 1898; im Repertorium für Kunstwissenschaft 1900, p. 248, ebendort 1903 »die Brügger Leihausstellung von 1902«, und im Katalog der Sammlung von Kaufmann in Berlin.

[2]) Nr. 241 und 242. Aus der Sammlung van Erlborn. Je H. 0,38, Br. 0,29.

in der Modellierung des Fleisches, zeugt jedoch von einer nicht geringen Reife. Man wird sich kaum irren, wenn man diese Köpfe in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts versetzt.

Ihre Erfindung kann Quinten kaum beanspruchen. Daß sie in letzter Instanz auf die Gestalten Huberts van Eyck im Genter Altar zurückgehen, ist leicht ersichtlich und auch schon öfters hervorgehoben worden.

Neben den Eycks hat aber auch hier wieder Bouts eingewirkt. Der segnende Christus des Abendmahlaltars in St. Peter ist das eigentliche Urbild aller dieser gerade in Löwen so häufigen Salvatorbüsten, die die Grenze zwischen stereotypem Andachtsbild und Kunstwerk nicht immer innehalten.[1]) In einem entsprechenden, aber sicher früheren Stücke der ehemaligen Sammlung de Somzée in Brüssel, war die Anlehnung an Bouts noch viel deutlicher als in dem eben besprochenen. Es zeigt dieselbe Bevorzugung kälterer Töne: Rosarot im Gewande, hellblauer Nimbus. Als die Tafel im Jahre 1900 auf der Leihausstellung der New Gallery in London erschien, schrieb sie Friedländer in seinem berühmten Repertoriumsbericht (XXIII, p. 248) mit vollem Recht dem Meister der Himmelfahrt Mariä zu und auch G. Hulin verwarf im »Kritischen Katalog der Ausstellung von Brügge« (Nr. 238) die alte Benennung »Metsys« und setzte an ihre Stelle »Bouts oder seine Werkstatt«.

Nun sind die Konsequenzen zu ziehen. Der Antwerpner Christus ist noch nie angetastet worden, mit ihm würden zugleich die, wie mir scheint, hervorragendere spätere Londoner Wiederholung (Nr. 295) und verschiedene treffliche Stücke in anderen Sammlungen fallen.

Hier liegt einer der prägnantesten Fälle für die Übernahme einer Bouts'schen Komposition durch den jüngeren Nachfolger vor. Denn daß einem so erfindungsarmen Künstler, wie dem Meister der Himmelfahrt jener Salvator als ureigne Schöpfung gelungen sei, wird niemand annehmen, der seine vielfachen nur wenig variierten Kopien nach Bouts kennt.[2]) Wir sehen ihn hier wie auch in anderen Fällen als das Zwischenglied zwischen den großen

---

[1]) Auch der auferstandene Christus (Granada, Valencia, Nürnberg) liefert Vergleichungspunkte.

[2]) C. Justi sah in der Kapelle S. Ildefonso zu Granada einen »Salvator, Brustbild, wahrscheinlich von der Hand des Dierick Bouts«. Zeitschr. für christl. Kunst 1890, Sp. 208.

Meistern Bouts und Metsys. Der letztere muß mit ihm in Berührung gekommen sein, das steht fest. Bei aller überragenden Bedeutung hat er doch eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm in dem Bestreben, die überkommene braune Palette aufzuhellen, in der Neigung zu Schillerfarben, dem oben ausgeschweiften Format der Tafeln. Oder sollte der Meister der Himmelfahrt durch den jüngeren Künstler beeinflußt worden sein? Wir wissen nichts von seinem Aufenthalte in Antwerpen; seine Gemälde scheinen alle in Löwen entstanden zu sein. Das wahrscheinlichste ist, daß man in ihm den eigentlichen Lehrmeister Quintens zu sehen hat, dem er recht wohl eine gediegene technische Grundlage geben konnte.

Diese Frage soll noch im Zusammenhange besprochen werden. Hier beschäftigen uns zunächst die wahren Künder von Quintens Ruhm, seine großen Altarwerke. An dieser Stelle können sie aber nur von retrospektiven Gesichtspunkten aus betrachtet werden.

Im Jahre 1508 (nach van Even schon 1507) bestellt die St. Annen-Brüderschaft in Löwen bei ihrem Landsmanne einen gemalten Altar für ihre in der Peterskirche befindliche, der heiligen Patronin geweihte Kapelle. Es ist das berühmte Triptychon, das sich seit dem Jahre 1879, nach Irrfahrten mancherlei Art und leider auch verschiedenen »Restaurationen« im königlichen Museum zu Brüssel befindet. Dort lenkt es, im Saal der Primitiven an bevorzugtem Platze aufgestellt, sogleich den Blick des Besuchers auf sich; das an diesem Orte ungewohnt große Format und die strahlende Helligkeit der Farbe lockt auch den zur näheren Betrachtung, für den das Interesse an belgischer Malerei erst mit Rubens beginnt.

Es ist merkwürdig: man hat in diesen herrlichen Tafeln Anklänge entdeckt an Roger van der Weyden, an unsern Albrecht Dürer; noch nie aber machte man den Versuch, sie mit den Schöpfungen der Löwener Malerschule zu vergleichen. Die Vorstellung eines revolutionären Quinten Metsys, eines aus dem Nichts auftauchenden Genies, wie sie besonders die Verfechter der Antwerpner These beherrschte — denn was wissen wir von einer Antwerpner Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts? — sie scheint die Augen mit Blindheit geschlagen zu haben, daß sie nicht das sahen, was am nächsten zu liegen scheint. Schon aber gibt es Anzeichen, daß die Ausstellung von Brügge darin Wandel geschaffen hat; man vergleiche nur Henri Hymans' Ausstellungsbericht in der

»Gazette des beaux arts« mit dem, was er an der gleichen Stelle vor sechzehn Jahren geschrieben hat.

In den Werken des Löwener Hauptmeisters muß doch eine gewaltige Summe von Entwicklungsfähigkeit gelegen haben. Wo können wir nicht bei den späteren Meistern seinen Einfluß spüren? Bei Memling, Gerard David, selbst gelegentlich bei Goes, ganz abgesehen von der großen Schar der Anonymi. Quinten ist das letzte Glied der Kette, gewiß nicht das geringste. Allein die Erschlaffung der Erfindungskraft, die zu seiner Zeit überall in den Niederlanden zutage tritt, finden wir auch bei ihm. Wie in einem Brennspiegel vereinigt er alles in sich, was die großen Vorgänger geschaffen haben. So hat er gelegentlich, wie sich nachweisen läßt, einzelne Motive des Bouts, ja ganze Kompositionen fast skrupellos übernommen, allerdings nie, ohne dessen Gestalten mit eigenem Geist zu durchtränken.

In dem linken Innen-Flügel des Sippen-Altars hatte Metsys Gelegenheit, seiner Vorliebe zum Visionären, Übersinnlichen mit Lust nachzugehen. Wirkt sie in andern Gemälden seiner Hand bisweilen krankhaft und befremdend, hier war sie angebracht, wo einem durch vierzigtägiges Fasten und Beten überreizten Manne die überirdisch strahlende Erscheinung des Engels zuteil wird. Es ist Gabriel, bisweilen auch Rafael genannt, der mit feierlicher Gebärde die Heilsbotschaft bringt: »Joachim, Joachim, Gott der Herr hat deine Bitte erhört; begib dich von hier hinweg; siehe Anna, dein Weib, wird in ihrem Schoße empfangen.«[1]) Hier ist die Version gewählt, die das Wunder bei den Weideplätzen von Joachims Herden stattfinden läßt; nach anderen war es die Wüste, in die sich der durch die Zurückweisung seines Opfers verbitterte (vgl. den rechten Außenflügel) zurückgezogen hatte.

Die tiefgefühlte Gestalt des Großvaters Christi nun hat ihren unmittelbaren Vorgänger in des Dierick Bouts Moses, dem Gottvater im brennenden Busch erscheint. Es ist das vortreffliche Bild, das aus der Sammlung Henry Willett in Brighton in die Kannsche Gemäldesammlung in Paris kam.[2])

---

[1]) Nach Detzel, Christl. Ikonographie II, p. 68, der sich dem Protoevangelium Jakobi anschließt.

[2]) Vgl. Gemäldesammlung des Herrn R. Kann in Paris. 100 Photogravüren mit Text von Wilhelm Bode. Wien 1900. Holz 0,43×0,35. Der Flügel von Metsys ist H. 2,22, Br. 0,92.

Der eingehende Vergleich beider Tafeln wird manchen Zweifel über die Abhängigkeit heben. Schon dem unbefangenen Beobachter muß in der Erscheinung Joachims eine gewisse Befangenheit auffallen, die mit der künstlerischen Freiheit in den andern Flügelbildern kontrastiert. Übrigens ist der Moses besser in der Zeichnung. Er setzt das linke Bein vor und läßt das rechte auf dem Boden aufliegen. Bei Metsys dagegen ist die Funktion besonders des rechten Beines ziemlich unklar; der Überraschte hat keinen festen Halt, weder auf dem Boden, noch am Felsgestein links.

Die Haltung von Kopf und Händen ist fast parallel; die Ähnlichkeit erstreckt sich selbst bis auf die Gesichtszüge; Joachim fehlt nicht einmal das für Bouts so charakteristische Stirnlöckchen, nur ist es nicht mehr so streng spiralförmig, sondern nimmt an der allgemeinen Auflockerung teil. Die Gewandmotive sind allerdings verschieden und sind gewiß dem Jüngeren besser gelungen, sie verbergen glücklich und in breitem Wurf das entliehene Skelett.

Eines macht die Unselbständigkeit Quintens hier noch besonders klar, Joachim kann ja in der von ihm beliebten Haltung des Kopfes den Engel nur mit größter Anstrengung erblicken; warum wendet er den Kopf nicht mehr nach hinten?

Kaum braucht erwähnt zu werden, daß der Himmelsbote, dessen Gewand in so zauberhaftem Farbenspiel in der blauen Luft erglüht, in seinem Aussehen demjenigen ähnelt, der in der Berliner Tafel von Bouts dem Propheten Elias erscheint. Auch das pelzige Braun in der Vordergrundslandschaft entspricht durchaus dem bei Bouts beliebten Farbenton, der aus Quintens Gemälden erst spät verschwindet. Dagegen ist die Behandlung des Mittelgrundes, mit einer phantastischen Bergstadt, fast nur aus Palästen, Domen, Kirchen, Türmen bestehend, und die duftig behandelte Ferne, meisterhaft in der Luftperspektive, dem Antwerpner eigentümlich. Früher nahm man für diesen Flügel die Mitwirkung Patinirs an, gewiß mit Unrecht, denn dieser kam erst 1515 nach der Scheldestadt.

Derartige Übereinstimmungen kommen im Mittelbilde und den übrigen Flügeln nicht vor. Dort erstreckt sich die Ähnlichkeit vor allem auf die männlichen Typen. Bei aller Verschiedenheit, bedingt durch ein tieferes seelisches Durchdringen, durch die Abrundung der Formen im Sinne der italienischen Renaissance und die damit verbundene breitere Mache bei bedeutend größerem Format, drängt sich doch die Beobachtung auf, daß sie im wesent-

lichen auf die leicht etwas hagern und mürrischen, aber immer charaktervollen Köpfe von Bouts zurückgehen.

Man vergleiche beispielsweise, um mit dem Bilde der Sippe der hl. Anna zu beginnen, den Alphaeus, den Mann der Maria Cleophas (zu äußerst links) mit einer Figur im Abendmahl-Altare des Bouts, die mehrfach wiederkehrt, sowohl in dem Münchner Flügel mit der Begegnung Abrahams und Melchisedeks wie im Passahmahl zu Berlin. Ein fremdartiger Kopf von orientalischem Gepräge. In der Tafel der Pinakothek ist es der Priester, der hinter dem König von Salem kniet, mit ziemlich langer Nase, zum Sprechen geöffnetem Munde mit dicken Lippen, langem lockigen Haupthaar, geteiltem Vollbart. Das für Metsys charakteristische Motiv des vorgestreckten Kinns, das so vortrefflich die innere Erregung seiner Personen markiert, ist es nicht schon hier auf das deutlichste entwickelt? Ganz entsprechend in der Haltung ist auch der Kopf des bärtigen Juden, der bei der Feier des Passahmahles vorne links eben sein Glas zum Munde erhebt.

Ebenso ist für den Typus Joachims (rechts von der hl. Anna): sanfter Gesichtsausdruck, niedergeschlagener Blick, langer weicher Vollbart, das Urbild bereits bei Bouts zu finden, in dem reichgekleideten Richter, der so teilnahmslos und fast gutmütig dem Martyrium des hl. Bischofs Erasmus zuschaut (St. Peter in Löwen).

Es würde zu weit führen, wollte ich hier für jede Gestalt im Mittelbilde und den Flügeln des St. Annen-Altars ein Vorbild des älteren Künstlers nachweisen. Ich bin ja auch nicht der Ansicht, daß hier bewußte Nachschöpfungen vorliegen; der Fall liegt nur so, daß die Typik des Bouts dem jungen Quinten durch unablässiges Studium seiner Gemälde derart in Fleisch und Blut übergegangen war, daß er, bei dem Erfindungskraft gewiß die schwächste Seite war, nicht umhin konnte, gelegentlich auf sie zurückzugreifen. Gewiß mit vollstem Rechte nannte Schnaase Bouts' »Abendmahl« ein »Meisterwerk, das in Bezug auf Charakteristik alle bisherigen flandrischen Malereien übertrifft.«[1]) Seiner Einwirkung konnte sich kaum ein Angehöriger der Löwener Malerschule entziehen; Kräfte und Fähigkeiten sind hier entwickelt, die den jüngeren fehlten; es ist nicht nur das Produkt einer hohen malerischen Kultur, sondern auch einer in sich gefestigten, selbst-

---

[1]) Geschichte der bildenden Künste im fünfzehnten Jahrhundert, 1879, p. 220.

bewußten, kein Schwanken kennenden Persönlichkeit. Wohl konnte es der neuen in den extremsten Gegensätzen sich bewegenden Generation das »Weh dir, daß du ein Enkel bist« zurufen!

Was Metsys alles von Bouts dem Maler lernen konnte, darauf sei in einer späteren Zusammenfassung hingewiesen. Hier ist zunächst der Ort, auf das einzugehen, was Quintens berühmteste Schöpfung, die Beweinung Christi im Antwerpner Museum, mit den Werken der Vorzeit verbindet.

Der St. Annen-Altar ist laut Inschrift im Jahre 1509 vollendet. (»Quinte Metsys screef dit 1509«.) An dem Triptychon der Antwerpner Schreinerinnung, deren Schutzpatronen, den beiden Johannes geweiht, arbeitete Quinten in den Jahren 1509—1511. Den Auftrag dazu erhielt er wahrscheinlich während der Beschäftigung mit den Löwener Bildern.

Auf diese Daten gestützt, vergleiche man nun die zehn riesigen Bildflächen miteinander, aus denen die beiden Triptychen zusammengesetzt sind. Man wird Ähnlichkeiten finden und Übereinstimmungen, aber ebensoviele Abweichungen und Widersprüche.

Man halte z. B. den rechten Innenflügel des Altars der Beweinung, das Martyrium des Evangelisten Johannes vor der Porta Latina darstellend, gegen die Tafeln, die in so köstlicher Vollendung schildern, wie Joachim und Anna einen Teil ihres Vermögens der Kirche vermachen und wie Joachim wegen der Unfruchtbarkeit seiner Frau aus dem Tempel gewiesen wird. Und dies sind Außenflügel! Dort ein kunstloses, unübersichtliches Gedränge, hier klare, wohlüberlegte Komposition; dort maßlose Übertreibung in Ausdruck und Gestus, an das Fratzenhafte streifende Charakterisierung, hier die feinste Mäßigung in einer rein seelische Regungen auf das glücklichste hervorhebenden Kunst. Früher glaubte man die Antwerpner Innenflügel damit abzutun, daß man weitgehende Mitarbeiterschaft von Gehilfen annahm; dies ist aber ganz unberechtigt, denn malerisch gehören gerade sie zu den köstlichsten Hervorbringungen des großen Koloristen; sie sind von einem unendlichen Reichtum der Nuancierung.

Hier beschäftigt uns jedoch vor allem das Mittelbild des Antwerpner Altars, das Werk, an das man zuerst denkt, wenn der Name »Metsys« genannt wird, seine populärste Schöpfung in Belgien und sicher eine der bekanntesten der gesamten nordischen Kunst.

Die feinste Würdigung, die ihm zuteil geworden ist, ist

zweifellos die von Karl Schnaase in den »Niederländischen Briefen« (1834). Hier ist der Hauptaccent auf das gelegt, was stilistisch von der bisherigen Richtung der niederländischen Malerei abweicht: den Eycks und ihren Schülern war das Bild »durchaus ein Stück der gesamten Welt«; Quinten ist der erste, bei dem die Gesamtwelt in die menschliche Gestalt aufgeht. Darin ist er ein Vorläufer des Rubens.

Dieser von Schnaase ausführlich begründeten Auffassung gegenüber wird man es vielleicht für dankenswert halten, auch einmal das zusammenzustellen, was die »Beweinung« mit den Werken der alten Meister verbindet. Und dies ist nicht wenig. Ist der Sprung wirklich ein so großer? Hat nicht auch schon Roger van der Weyden mit vollkommener Beiseitelassung der Landschaft und in größtem Format lebensfähige, leidende und leidenschaftliche Menschen um den starren Leichnam des Erlösers gruppiert?

Allein hier soll zunächst der Zusammenhang mit Bouts besprochen werden. Wirklich gibt es von diesem oder wenigstens aus seiner Schule ein Bild der Beweinung Christi, von dem mehr Fäden zu Quintens grandioser Darstellung desselben Themas herüberspinnen, als von den vielen anderen uns bekannten »Klagen um Christus« niederländischer Deszendenz. Seit dem Jahre 1866 im Museum des Rudolphinums zu Prag befindlich[1]), ist es durch eine vortreffliche Loewysche Photographie wohl allgemeiner bekannt geworden, in der Literatur wird man es jedoch wenig erwähnt finden.[2])

Es ist nicht immer leicht, bei der Vergleichung solcher im Stoff übereinstimmender Gemälde das Besondere vom Typischen zu scheiden. Fast für alle Scenen der Passion hatten die alten Niederländer eine Norm, die sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbte. Bei manchen Motiven geht die Deszendenz bis auf hochmittelalterliche Miniaturen zurück; auch die Plastik gab oft Vorbilder. Als Neuschöpfer von Kompositionsformen hatte zweifellos

---

[1]) Nr. 70. Eichenholz. H. 0,72, Br. 1,02.

[2]) Als Original des Bouts erwähnt von Camille Benoit in der Chronique des Arts 1899, p. 143. Franz Dülberg dagegen spricht von einem schwachen Nachfolger des D. Bouts (»Die Leydener Malerschule« 1899, p. 16, Anm. 1). Der Wahrheit kommt wohl am nächsten W. Schmidt: »Die Grablegung Christi kann ich wegen der harten Ausführung nur für eine alte Kopie nach D. Bouts halten«. (Repert. f. Kunstw. 1891, XIV, p. 166. »Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag«).

Bouts neben Roger den größten Einfluß auf die Zeitgenossen und die späteren Generationen.

Bei aufmerksamer Betrachtung ergibt sich leicht, daß die oft gerühmte Klarheit und Übersichtlichkeit der Antwerpner »Beweinung« im wesentlichen darauf beruht, daß die Komposition — ich sehe an dieser Stelle von der in Farben ab — ihre Hauptstütze in einem gleichschenkligen Dreieck hat, dessen Spitze knapp über dem Haupte des Johannes liegt. Dieses Dreieck schließt die Hauptgruppe: den Leichnam und die beiden Protagonisten vollkommen von den übrigen Personen, dem Chorus, ab. Nur der rechte Arm Magdalenens und eine Hand des Nikodemus (der Bartlose vorn links) ragen hinein. Etwas zu symmetrisch sind rechts und links von der Pyramide die andern Leidtragenden aufgestellt: drei knieend oder sich bückend, vier, deren Köpfe in einer Linie liegen, in ganzer Figur.

Ein ähnliches Kompositionsprinzip, wenigstens für die Hauptgruppe, findet sich bereits auf der Prager Tafel angewandt, deren Anordnung sonst eine viel ungeschicktere, aber auch ungezwungenere ist. In starrer Vorderansicht liegt auch hier der im Gesichte sehr entstellte Leichnam des Herrn; Maria wirft sich fassungslos über ihn; Johannes stützt sie und scheint sie von dem gefährlichen Kusse zurückhalten zu wollen. Diese Gruppe ist weit weniger regelmäßig aufgebaut als die des Antwerpners, ich glaube aber nicht zu irren, wenn ich annehme, daß dieser sie bewußt fortentwickelt hat. Er vermied klug den in dem Bilde des Rudolphinums gemachten Fehler, die drei Köpfe in eine einzige Linie zu bringen.

Man wird sich noch klarer darüber, daß diese Übereinstimmung kaum eine zufällige ist, wenn man etwa Memlingsche Variationen des Beweinungs-Themas ins Auge faßt. Dreimal hat er diesen Gegenstand behandelt, in den beiden Triptychen des Johannesspitals in Brügge (gestiftet von Adriaen Reyns) und in der Sammlung von Kaufmann in Berlin; schließlich in einer Tafel des Palazzo Doria zu Rom. Die Pyramidal-Komposition, die uns für diesen Gegenstand am natürlichsten erscheint, hat er keinmal angewandt, auch ist bei ihm die Gestalt der händeringenden oder weinenden Magdalena, die bei Bouts noch ganz isoliert erscheint, mehr in die Nähe der Maria gerückt. Ebensowenig wird man diese Art der Gruppierung bei Roger van der Weyden oder Hugo van der Goes antreffen (Beweinung im Wiener Hofmuseum). — Fernere Übereinstimmungen sind die Gestalt des knieenden, das

Haupt des Toten stützenden Josephs von Arimathia, dessen Züge bei Metsys allerdings noch mehr an den prächtigen Bärtigen in Rogers Kreuzabnahme erinnern; besonders frappierend ist noch der Umstand, daß der Mann mit der Dornenkrone in beiden Fällen als einziger aus dem Gemälde herausschaut. Die krampfhaft die Hände ringende alte Frau im Nonnenhabit, eine der Marieen, die in Quintens Werk sich am nächsten dem Grabe befindet, ist eine Schwester von der in Prag und ebenfalls ungewöhnlich häßlich.

Schließlich dürfte noch auf die Landschaft hingewiesen werden, den felsigen Kalvarienberg zur Rechten, das Tal in der Mitte. Nicht zu vergessen in beiden Darstellungen die lebhaft bewegten Figürchen am Fuß der drei Kreuze, deren heftige Gebärden und materielle Beschäftigung so gar nicht zu dem hochtragischen Vorgang am Grabe stimmen wollen. Diese beabsichtigten Kontrastwirkungen in dem Metsys'schen Hauptwerke ließen bekanntlich W. Bürger in Quinten einen Ahnen Shakespearescher Kunst erblicken.[1])

Auch in den Flügelbildern des Altars der Schreinergilde wird den Kundigen mancher Anklang an Bouts überraschen. Ungemein charakteristisch ist z. B. eine Reminiszenz an das »Martyrium des hl. Erasmus« in der Löwener St. Peters-Kirche. Der etwas sentimentale Scherge, der rechts die Kurbel in Bewegung setzt, sucht sein Mitleid und Grauen dadurch zu dämpfen, daß er seine Zähne mit Heftigkeit in die Unterlippe pflanzt; eine sehr feine, direkt nach der Natur gemachte Beobachtung. Dies Motiv ist von Quinten übernommen worden, in dem greulichen, ganz Pieter Brueghelschen Clown, der vorne rechts soeben mit seiner Gabel ein Reisigbündel fassen will, um die Glut unter dem Ölkessel zu schüren, in dem St. Johannes Ev. geschmort werden soll. Auch bei ihm ist die Unterlippe gewaltsam zwischen die Zähne geklemmt, aber nicht um das Mitgefühl zu unterdrücken, sondern in ohnmächtiger Wut über die fruchtlose Anstrengung.

Dieser an sich unbedeutende Zug — der übrigens auch H. Hymans nicht entgangen ist[2]) — ist deshalb so charakteristisch,

---

[1]) »Qu. M. pressentit l'art de Shakespeare et l'art de Rembrandt, ce Shakespeare hollandais. Comme dans Homère et dans la Bible, ses conceptions embrassent le haut et le bas de l'humanité, le côté tragique et le côté burlesque . .«

Le Musée d'Anvers. Gaz. d. b. arts 1861, II.

[2]) L'exposition des primitifs Flamands à Bruges. 1902, Sonderabdruck aus der »Gazette d. beaux arts«, p. 48.

weil er beweist, wie eifrig der junge Löwener die Werke des großen Vorgängers studiert haben muß. Hier liegt ein Fall von Eklektizismus vor, der an die Akademiker des siebzehnten und neunzehnten Jahrhunderts erinnert.

Kaum ist es nötig zu bemerken, wie viele Garderobe-Prunkstücke die Metsyssche Requisitenkammer mit der des Bouts gemeinsam hat. Quinten liebt es bisweilen, der farbenreichen Antwerpner Mode seiner Zeit durch seltsame turbanartige Kopfbedeckungen bei den heiligen Männern und Frauen ein orientalisierendes Gepräge zu geben. Schon im St. Annen-Altar gibt es Mützen und Hauben, die in ihrer phantastischen Gestaltung zunächst an Perugino erinnern; aber nicht lange bleibt verborgen, daß sie aus dem Boutsschen Atelier stammen. (Man vergleiche vor allem die Flügel des Abendmahl-Altares.) Es trägt z. B., nur ein Beispiel statt vieler, Herodes im linken Flügel der »Beweinung« eine kegelartige, mit Band umwundene Kopfbedeckung, die wir, abgesehen von der Krone, fast genau entsprechend in dem Nürnberger Exemplar von Diericks Auferstehung Christi wiederfinden. Sie liegt vorne neben dem erschrockenen Kriegsknechte. Daß die Gestalt des Herodes selbst in Anlehnung an den grimmen Kaiser Domitian in Dürers Apokalypse entstanden ist, darauf machte Henri Hymans schon vor sechzehn Jahren aufmerksam.

Über diesen Flügel, der den Tanz der Salome in raffiniertester Weise zur Darstellung bringt, seien hier einige Bemerkungen eingeschaltet. So sehr man vor dem Original den Reiz des Kolorits empfindet — die Schwarz-Weiß-Reproduktion regt zu Betrachtungen an, die für den Maler nicht sehr schmeichelhaft sind. Es wurde schon davon gesprochen, daß auch er mit seinen Zeitgenossen die Erfindungs-Lahmheit teilt, die den Untergang der alten nationalen Malerei mit herbeigeführt hat. Hier ist das typischste Beispiel dafür. Kaum etwas in dieser Komposition, die zunächst so fremdartig berührt, ist neu. Allerdings hatten beispielsweise Roger van der Weyden in seinem Berliner Johannes-Altärchen und Memling im linken Innenflügel des Katharinen-Altars im Spital zu Brügge zur Darstellung die Katastrophe selbst gewählt: der Henker mit dem blutigen Schwert in der Hand übergibt das Haupt der zierlichen Tochter des Herodes, die wir dann im Hintergrunde in kleiner Figur wiederfinden, wie sie es den beim Mahle sitzenden Eltern auf zinnerner Schüssel überbringt. Im Vordergrunde ist uns nicht der blutige Kadaver erspart. Es ist

sehr bezeichnend für Quinten und seine Zeit, daß er nun die Scenerie vertauscht: die Mordscene ist in seinem Gemälde, kaum sichtbar, in den Hintergrund gerückt, vorne sehen wir in lebensgroßen Figuren das Gastmahl. Salome, in der deutlich das Bestreben sichtbar ist, etwas Unerhörtes an Grazie und Anmut zu leisten, tritt im Tanze an die schräggestellte Tafel heran; Entsetzen faßt die Anwesenden bis zu dem Pagen vorn und den Musikanten oben auf der Tribüne; allein die grausame Herodias zückt sogleich mit dem Tischmesser nach der Stirn des Opfers. Dieser perverse Zug, der einem Aubrey Beardsley Ehre machen würde, ist ebensowenig Eigentum des Malers wie die ganze Anordnung der Scene. Sie ist durchaus traditionell und man wird kaum fehlgehen, wenn man sie bis auf die mittelalterlichen Mysterienspiele zurückführt. In ihren Grundzügen findet sie sich z. B. schon in einer der grau in grau gemalten Gruppen entwickelt, die in dem genannten Berliner Bilde van der Weydens die Scene oben umrahmen. Das Motiv der das Messer zückenden Gemahlin des Herodes findet sich, nicht nur schon in diesem frühen Werke (in den kleinen Figuren des Hintergrundes), sondern vor allem auf sehr vielen Schwarz-Weiß-Blättern, ich nenne nur Schedels Weltchronik, den figurenreichen Tanz der Salome von Israel von Meckenem († 1503?). Vor allem ist aber als das Nächstliegendste ein Holzschnitt in einem vielverbreiteten Antwerpner Buche vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu nennen: »Dat boeck van den leven ons heeren ihesu christi«, zuerst 1488 von Gerard Leeu gedruckt.[1]) Hier findet man, roh und ungelenk aber lebendig gezeichnet, Quintens große Komposition in nuce: nichts fehlt: der schräggestellte Tisch; der majestätische König mit wallendem Haupt- und Barthaar; Herodias mit dem Messer; ein Page hält die Weinkanne; hinten der Henker neben der Leiche.

An die Antwerpner Beweinung schließe ich hier ein kleines Bild desselben Gegenstandes an, das — zwar nur unter der Bezeichnung »vlämische Schule vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts« — die Sammlung des Louvre-Museums schmückt, von den meisten Kennern aber für ein Originalgemälde des Quinten Metsys gehalten wird.[2]) Es ist eine Pietà-Darstellung von kaum einem halben Meter Länge. Aus englischem Privatbesitz kam es in den Besitz des Pariser Kunsthändlers Sedelmeyer und wurde von

[1]) Vgl. M. W. Conway, »The woodcutters of the Netherlands«; Cambridge 1884.

[2]) Friedländer im Repert. 1903 »Die Brügger Leihausstellung«.

diesem im Jahre 1893 für den Staat erworben.[1]) Bereits im Sedelmeyerschen Katalog führte es die richtige Bezeichnung »Metsys«.

In einer ausgedehnten Landschaft sehen wir im Vordergrunde die nonnenartig in einen dunkelgrau-grünen Mantel gekleidete schmerzensreiche Mutter sitzen; wie in Ergebung schlägt sie die unendlich zarten, echt Metsysschen Hände über der Brust zusammen und blickt kummervoll auf den hagern abgezehrten Leichnam, der in ihrem Schoße ruht. Rechts kniet, in einem Gewand von ungemein leuchtkräftigem warmen Zinnoberrot der treue Johannes, über seine Hände hat er ein weißes Tuch gebreitet und stützt damit das blutige Haupt des Erlösers, das sonst herabsinken würde, so jedoch in der Richtung des Körpers bleibt. Der Leichnam ist das schwächste in dem ungemein tiefempfundenen Bilde, er ist starr in einer diagonalen Achsenrichtung durchgeführt, nur der schlaff herabhängende linke Arm weicht von ihr ab. Die Landschaft zur Rechten hat viel Ähnlichkeit mit der des großen Altars, besonders das Grab und die in lebhaften Farben gekleideten Figürchen darin sind fast genau entsprechend. Zur Linken erstreckt sich in einem Tale eine phantastische Bergstadt, ähnlich der auf S. 20 beschriebenen im linken Innenflügel der St. Annen-Legende; über schroffes Felsgebirge wird der Blick bis in unendliche, blau verschwimmende Ferne geführt. Die Ausführung ist die denkbar sorgfältigste, in delikaten Tönen schwelgend, detailliert und doch breit, niemals kleinlich wie in manchen Stücken Patinirs. Ich zweifle nicht, daß hier Figuren und Landschaft von einer Hand sind.

Das feine Werkchen gehört zu einer Gruppe von kleineren archaisierenden Passions-Darstellungen, die lange dem Patinir zugeschrieben wurden. Das Kruzifix in der Galerie Liechtenstein in Wien ist das bekannteste davon. Wilhelm Bode hat, glaube ich, als erster dafür den Namen Metsys vorgeschlagen.[2]) (»Graphische Künste« 1895 p. 120 ff.); für ein ähnliches Exemplar in der National Gallery zu London (Nr. 715 »Patinir«) war Henri Hymans vorausgegangen (1888). Zeichnung und Malart, das tief-innerliche und maßvoll zum Ausdruck gebrachte Gefühl, alles dies stimmt in unserer Pietà vollkommen mit den genannten Tafeln überein; nur die Färbung ist dunkler, aber nicht weniger leuchtkräftig.

[1]) Nr. 2203. »Acquis en 1893 sur les arrérages du legs de Me Sévène«

[2]) Allerdings nur für die Figuren.

Von diesen zweifellos für die Hausandacht gefertigten Gemälden ist das des Louvre das altertümlichste; wäre nicht das feinere psychische Leben und die modernere Mache, so würde man glauben, vor einem Werke des fünfzehnten Jahrhunderts zu stehen. Wirklich hat sich Quinten hier nur bemüht, ein bekanntes altes Vorbild umzuformen, dem moderneren Geschmack anzupassen. Und wieder ist es ein Boutssches Prototyp! In Paris bietet sich die willkommene Gelegenheit zur direkten Vergleichung; in demselben Kabinett hängt eine »Klage unter dem Kreuz« mit Maria, Johannes und Magdalena, die längst allgemein dem Meister von Löwen zugeschrieben wird (Nr. 2196).[1]) Nichts ist instruktiver als dieser Vergleich! An der Gruppierung hat Quinten kaum etwas geändert, auch seine Typen sind nur eine Weiterbildung, wie besonders der Johannes erkennen läßt. In der Maria dagegen erkennen wir einen Quinten und mehr noch seiner Schule eigenen Typus, es ist Unsere Liebe Frau von den sieben Schmerzen (»Onze-Lieve-Vrouwe van de Zeven Weeën«), die in der Antwerpner St. Lukas-Gilde besondere Verehrung genoß.[2])

Was dort im Ausdrucke des Schmerzes starr und gefroren erschien, finden wir hier aufgelockert und in Fluß gebracht. Es ist eine heilige Stille in diesem Werke, eine Wahrheit in der Schilderung der Trauer, die dadurch um so ergreifender wirkt, weil sie hier nicht durch Detailüberwucherung geschwächt wird. Es gibt von Metsys prunkvollere Schöpfungen, aber wenige, in denen er so unmittelbar zu unsrem Herzen spricht. Und dürfen wir nicht, wenn dies erreicht ist, künstlerische Mängel vergessen oder hintansetzen?

Man ist, wie schon gesagt, erst in den letzten Jahren darauf

---

[1]) Kopieen im Staedelschen Institut Nr. 97 A u. im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 421 (sehr schwach).

[2]) Näheres darüber bei v. d. Branden, Geschiedenis p. 81.

Eine mit dem Wappen der Antwerpner St. Lukas-Gilde versehene Darstellung (leider sehr restauriert und übermalt) der sieben Schmerzen Mariä befindet sich in der Brüssler Galerie (Nr. 300) und wird jetzt vielfach dem Quinten selbst zugeschrieben.

Viel grandioser ist die Einzelgestalt der klagenden Maria auf Goldgrund in St. Sauveur zu Brügge, mit dem Monogramm J. v. E. versehen. Auch Georges Hulin ist der Meinung, daß dies Werk auf ein Original Quintens zurückgehe und hält für den Urheber den Brügger Meister Jan van Eeckele, der zwischen 1534 und 1551 nachweisbar ist. (Catalogue Critique, Bruges 1902, Nr. 105 und 106).

Schwächer ist die Halbfigur der von Engeln umschwebten Maria in der Alten Pinakothek (Nr. 105 »Nachfolger des Roger van der Weyden«).

gekommen, das Werk des großen Meisters auch durch Schöpfungen zu bereichern, die an Umfang hinter den altberühmten, fast zu Tode gelobten Altarwerken weit zurückstehen. Wer sich aufmerksam in das Studium dieser großen Tafeln versenkt, wird die Beobachtung machen, daß bei aller Breite und Kraft der Pinselführung an sehr vielen Stellen ein Hang zur Feinmalerei, im Sinne der späteren Holländer, zutage tritt, besonders in den Kostümen und den Vordergrunds-Landschaften. Es ist doch sehr wahrscheinlich, daß an Quinten nach seinem großen Erfolge mit dem Triptychon der Beweinung auch Ansprüche von Privatleuten herantraten, die kleinere Bilder für die Hausandacht benötigten. Mit H. Hymans stimme ich in der Vermutung überein, daß der herrliche Kalvarienberg der Liechtenstein-Galerie nur die Reduktion eines im Bildersturm 1566 zerstörten Altarbildes in der Antwerpner Liebfrauenkirche sei. Wenn Quinten in den kleinen Tafeln mehr als Archaist erscheint, so ist dies wohl auch darauf zurückzuführen, daß er einem Wunsche mancher Auftraggeber folgte, denen die alte Kunst »frömmer« erscheinen mochte als die neue mit heidnischen Renaissanceformen spielende.

Es ist bedauerlich, daß gegen diese Attributionen von einem so wenig reaktionären Kenner wie Dr. Gustav Glück Einspruch erhoben worden ist. (»Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im sechzehnten Jahrhundert, I. der wahre Name des Meisters D. * V.«, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses XXII, Heft 1, 1902). In dem sehr verdienstlichen Bestreben, in die ungeordnete Masse kleinerer Antwerpner Bilder aus den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts Ordnung und System zu bringen, hat er einen »Meister des Harrachschen Flügelaltars« aufgestellt, dem er außer mehreren schwächeren Stücken auch die genannten Tafeln beim Fürsten Liechtenstein, in der National Gallery und im Louvre attribuiert. Das Bild beim Grafen Harrach, das in der Mitte Christus am Kreuze, auf den Flügeln St. Anna Selbdritt und St. Helena zeigt, kenne ich leider nur aus Photographieen, es scheint mir aber eine weit geringere und spätere Hand zu zeigen, als die von mir dem Metsys zugeschriebenen. Georges Hulin nennt es im »Kritischen Katalog« unter Nr. 198 mit Recht eine Nachahmung des Meisters.

Es muß einmal darauf hingewiesen werden, daß das siebzehnte Jahrhundert, das sich so intensiv, wenn auch aus mehr antiquarischem Interesse, mit dem »Schmied von Antwerpen« beschäftigte, bereits

Bilder kleinsten Formats ohne Bedenken ihm zuschrieb. Auf van Manders Bericht, daß er in Amsterdam bei »Barth. Ferreris, dem leidenschaftlichen Kunstsammler, eine kleine Jungfrau, mit bemerkenswertem Talent behandelt« sah, lege ich nicht viel Gewicht. Denn das kann eine kleinere Reproduktion der Halbfigur der betenden Maria (Antwerpen, Museum; London, Nat. Gallery u. s. w.) gewesen sein, wie sie jetzt noch vielfach im Kunsthandel vorkommen. Um so wichtiger ist die ausführliche Beschreibung, die Alexander van Fornenbergh (s. S. 5) von einem kleinen Triptychon im Besitze des Erzherzogs Albert von Österreich gibt, das man ihm zur Restauration anvertraute (D. Antw. Protheus, p. 28). Er nennt es ausdrücklich »en Tafereeltjen met Deurkens«; in der Mitte war eine »Noodt-Godts« (Pietà) mit St. Johannes und den andern Marieen; auf den Flügeln St. Agnes als Schäferin und St. Barbara) Es wurde im Oratorium des Fürsten in solcher Achtung gehalten, daß man es in einem silberbeschlagenen Ebenholzkasten verwahrte. »Dit Tafereeltjen was uytnemende fraey, suyver ende gloeyent ghecoloreert« — glaubt man da nicht z. B. von dem Stücke des Louvre sprechen zu hören? Es kam nach Portugal und ist seitdem leider verschollen.

Vielleicht richtet sich Glücks u. a. Bedenken auch gegen die ausgedehnte Landschafts-Schilderung auf diesen köstlichen Werken. Viele, u. a. auch H. Hymans, nehmen z. B. für das Liechtensteinsche Bild die Mitarbeit Patinirs an. Für einen Fall, die Versuchung des hl. Antonius im Prado-Museum, ist sie ja beglaubigt. Denen nun, die Quintens Bedeutung als Landschafter unterschätzen, sei damit erwidert, daß man im siebzehnten Jahrhundert ihm sogar reine Landschaftsbilder, wie es scheint, ohne religiöse Staffage (wie bei Patinir) zuschrieb. Darüber gibt es eine sehr wichtige, noch gar nicht beachtete Notiz in van den Brandens Geschichte der Antwerpner Malerschule, S. 72. In einem Inventar des 1642 verstorbenen Antwerpner Kunsthändlers Herman de Neyt findet sich unter mehreren andern beschriebenen Werken von Meister Quinten »Ein Ort bei Lüttich, nach der Natur« (Een Stadt omtrent Luyck van Quinten naer dleven). Also die Maasgegend, aus der Joachim Patinir, der von Dinant gebürtig war, seine Motive schöpfte![1])

---

[1]) Auf die ebenfalls hierher gehörigen Flügelbilder bei Frau von Carstanjen in Berlin komme ich noch zurück.

Wir haben bisher das Schaffen unseres Künstlers bis zum Jahre 1511 verfolgt und gerade in seinen Meisterwerken die stärkste Einwirkung Boutsscher Kompositionen festgestellt. Zu seinen reifsten, aber auch spätesten Schöpfungen rechnet man die berühmte thronende Maria mit dem Jesuskinde im Berliner Museum. Hier ist das Gotische fast ganz überwunden; dem weichen Fluß der Gewandung, der berauschend volltönigen Orchestrierung in meist ungebrochenen Farben entspricht ein restlos zur Darstellung gebrachter Gefühlsausdruck, der die keusche Zurückhaltung der alten Meister zwar vermissen läßt, sie aber durch eine nervöse Inbrunst ersetzt.

Wird man auch in diesem meisterlichen, freien Gemälde eine Spur von Eklektizismus entdecken? Ich glaube: ja. Das von Metsys mehrfach variierte Thema des unbekleideten Knaben, der in unkindlich früher Regung die Mutter umhalst und küßt, findet sich zuerst gerade bei Bouts. Immer wieder erscheint er als der Erfinder, aus dessen unerschöpflicher Werkstatt die Späteren das ihnen zusagende Vorbild sich heraussuchen, ummodeln und feilen.

Ich denke an das liebenswürdige Halbfigurenbild im Florentiner Nationalmuseum (Sammlung Carrand), von dem sich eine Wiederholung in amerikanischem Privatbesitz befindet. Beide Exemplare sind in L. Kämmerers Memling-Monographie vortrefflich abgebildet (»Richtung Memlings« Nr. 25 und 26). Hiernach ist die Zuschreibung an den Löwener nicht ganz unbestritten. Aber was ist hier eigentlich memlingisch? Weder die ins Breite gehende Kopfform der Jungfrau, noch das vollbäckige, etwas speckige, so gar nicht feierliche Kind, noch auch das Motiv, das in keinem Bilde des Meisters Hans oder seiner Schule wiederkehrt. Und gerade bei den Madonnenbildern ist die ikonographische Probe so überaus vielsagend! Die Attribution an Bouts hat dagegen so gewichtige Fürsprecher wie W. Bode und Max Friedländer;[1]) mag die Tafel auch nicht eigenhändig sein — denn hinter dem prächtigen Madonnenbild des Mr. Salting in der National Gallery steht sie beträchtlich zurück — so geht sie doch sicher auf ein Original des Bouts zurück.

Nun vergleiche man die beiden Werke in Berlin und Florenz:

---

[1]) In Burckhardts Cicerone und im Buche über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898, p. 9 ff. Gegen die Eigenhändigkeit Karl Voll. Beilage zur »Allgem. Zeitg.« 1902, Nr. 223 und 1903, Nr. 156: »Schulbild«.

bei aller Verschiedenheit kann kein Zweifel herrschen, daß das erstere in der Erfindung von dem anderen abhängig ist. In beiden Fällen hat das zärtliche kleine Wesen den einen Arm um den Hals der Mutter gelegt, mit der einen Hand spielt es im Haare beziehungsweise im Schleier, die andere legt es auf ihren Busen. In dem späteren Amsterdamer Madonnenbilde von Metsys, allerdings nur einer alten Kopie, wo der Rumpf des Kindes nicht so unförmlich in die Länge gezogen ist, ist die Ähnlichkeit mit dem Boutsschen Knaben in Zeichnung, Ausdruck, Modellierung geradezu schlagend. Auch das neue Halbfigurenbild des Louvre (legs Rattier) mit der Bezeichnung »Qu. M. 1529« bringt in besonders zart empfundener Weise das alte Motiv. In einer hl. Familie von Gerard David, von gemütlicher familiärer Stimmung im Besitze von Martin le Roy in Paris wird man es ebenfalls wiederfinden; ob im Anschlusse an Bouts oder Metsys läßt sich kaum bestimmt feststellen. (Brügge 1902, Nr. 343.)

Zusammenfassung.

Nach diesem Versuche, die Zusammenhänge zwischen Boutsschen und Metsysschen Gemälden zu untersuchen und hoffentlich auch festzustellen, wird die Frage naheliegen: aber wie ist eine solche Einwirkung möglich? Denn Dierick ist, wenn wir seinem Testamente vom 17. April 1475 trauen sollen, in diesem Jahre gestorben; sein Nachfolger jedoch erst neun Jahre vorher zur Welt gekommen. Dies Datum scheint festzustehen: 1494 erscheint bei Gelegenheit eines Hausverkaufs Quinten Metsys vor den Schöffen in Löwen und erklärt, 28 Jahre alt zu sein. (Nach van Even.)

Nun dürfte man annehmen, daß er, falls er wirklich eine Zeitlang dem Berufe seines Vaters Josse († zwischen 1482 und 1484) gefolgt ist und als »Faber Cyclopeus« (D. Lampsonius) munter den Schmiedehammer schwang, als Autodidakt vor den gefeierten Boutsschen Bildern im Rathaus, St. Peter und andern Orten sich selbständig geschult hat. Daß er diesem Meister, wieviel er auch andern dankt, das meiste in seiner Ausbildung schuldet, ist klar.

Wo sind nun die frühesten Erzeugnisse des jugendlichen Dilettanten, zweifellos befangene und unsichere Anlehnungen an das Vorbild? Ich nannte bereits mehrere, den Schmerzensmann, die Halbfigurenbilder des Salvator und seiner Mutter. Die Anlehnung ist da, aber Befangenheit? Nein, da ist nichts Dilettantisches, Schwankendes, sondern das reifste technische Können, das das Schwierige bewußt aufsucht und durchaus zum Virtuosenhaften neigt.

Und sollte allein von den Tafeln an den Wänden ein so starkes Fluidum auf den jungen Quinten ausgeströmt sein, daß er noch vierzig Jahre nach des Alten Tode, trotz der ganz veränderten Zeit- und Kunstrichtung, sich seiner Kompositionsweise, seiner Bildmotive, seiner Typen mit so großer Zähigkeit erinnerte? Hier steht man vor einem Rätsel und es bangt einem davor, es aufzulösen, denn nichts Urkundliches kommt zur Hilfe.

Ein Ausweg bietet sich: die Kunstweise des Stadtmalers von Löwen wurde nach dessen Tode von seinen Söhnen fortgeführt. Von dem älteren, Dierick d. J., den Molanus ausdrücklich pictor imaginum nennt, wissen wir fast gar nichts; nur Daten aus seinem Leben sind bekannt, keine Werke. Er ward geboren gegen 1448 und starb gegen Ende des Jahrhunderts; er lebte nicht mehr am 2. Mai 1491.[1] Vielleicht ist er identisch mit Guicciardinis »Dirick da Lovano«, den er in einem Atem mit »Quintino della medesima terra« nennt, was man nicht hätte übersehen sollen. Denn unter dem weiterhin genannten Dirick d'Harlem ist doch wohl der ältere Bouts zu verstehen?

Der jüngere Sohn Aelbrecht, 1450? — 1549, wird jetzt fast allgemein mit dem »Meister der Himmelfahrt Mariä« identifiziert. Die von ihm bekannten Werke entsprechen in ihren Schwankungen der langen Lebensdauer ihres Verfertigers; von Dierick d. Ä. und Hugo van der Goes stark beeinflußt, wendet er sich später den Zierformen der italienischen Renaissance zu. Des ersteren Kompositionen hat er mehrfach wiederholt und — verwässert, aber auch solche von jenem mit Bouts nahe verwandten Maler, dessen Hauptwerk das farbenglühende kleine Triptychon in der Alten Pinakothek ist, mit der Epiphanie im Mittelstück und den Heiligen Johannes B. und Christophorus auf den Flügeln.

Schon allein der Umstand, daß noch immer, am häufigsten

[1]) Nach Alphonse Wauters in der Biographie Nationale. Bruxelles 1868. t. II.

in Auktionskatalogen, Werke dieses Künstlers mit solchen Quintens verwechselt werden, dürfte den Weg zeigen, wo wir die Anfänge von des letzteren Kunst zu suchen haben. Ich stehe auch gar nicht an, zu erklären, daß bei einer gründlichen Sichtung der Gemälde des Anonymus vermutlich noch manches für den Jüngeren abfallen würde und gerade bei den so zahlreichen Figuren des Schmerzensmannes und des Salvator Mundi mit seiner Mutter kann die Frage nach der Herkunft nicht stets mit Sicherheit beantwortet werden. Schon oben, bei Gelegenheit des Christus-Typus wurde gesagt: der unbedeutende M. d. Himmelfahrt kann nur als Vermittler, als Zwischenglied zwischen den überragenden Genien Bouts und Metsys betrachtet werden. Sein in der Bonner Universitätssammlung befindliches Halbfigurenbild »Klage um Christus« (aus dem Magazin des Berliner Museums) hält, um nur ein Beispiel zu nennen, gerade die Mitte ein zwischen der Boutsschen Kompositionsweise und der aufs Monumentale und Gefühlvolle zielenden Art Quintens. An diesen erinnert besonders auch schon Modellierung und Karnation des Leichnams. Wie äußerlich und eigentlich unempfunden erscheinen aber Trauer und Schmerzgebärde der Mutter und der Getreuen gegen den aufrichtigen Jammer auf Quintens Antwerpner Hauptbilde! Selbst in seinen besten Sachen, beispielsweise in den beiden Flügelbildern der Sammlung von Kaufmann in Berlin, hat er nichts als eine angenehm wirkende farbige, etwas unruhige Pikanterie erreicht. Die Tätigkeit der Phantasie scheint bei ihm völlig ausgesetzt zu haben, kein Wunder daher, wenn man seine Werke nach und nach dem mythischen Goswin van der Weyden, Hugo van der Goes u. a. zuschrieb. Sein Kolorit ist im allgemeinen kalt, kreidig und nüchtern, aber es bedeutet eine wichtige Etappe auf der Bahn der Hellmalerei, die in den Niederlanden ihren glänzendsten Vertreter eben in Quinten Metsys gefunden hat. Auch er operiert schon mit gebrochenen Farben, Schillertönen und meidet in seinen Landschaften das Braun, das in denen von Dierick d. Ä. noch vorwiegt.

Aus Diericks Werken konnte Quinten dagegen nicht nur für die Charakteristik seiner Personen, sondern auch sehr vieles in malerisch-technischer Beziehung lernen. Bereits Dierick liebt es, die Gesichter in hellen Tönen zu modellieren, fast ganz ohne Schatten, was der Nachfolger zuerst übertrieb, wie z. B. deutlich der Stich des hl. Lukas und die anbetende Maria im Antwerpner Museum

zeigen. Selbst im St. Annen-Altare gibt es eine ganze Reihe von Köpfen, die der Modellierung durch Schattenmassen fast ganz ermangeln — dies darf nicht bloß auf die schlechte Restaurierung geschoben werden! Jedenfalls war in dem weiß-grauen Interieurbilde des Abendmahls wie auch in dem Freilichtbilde des Martyriums des hl. Erasmus der Keim zu der Hellmalerei gelegt, die der Antwerpner zu so hoher Blüte brachte.[1]) Hätte er z. B. in Brügge begonnen, wäre er schwerlich auf diesen Weg geraten; dies zeigt deutlich die Kunst des Gerard David, der sich erst sehr spät, vermutlich unter Quintens Einfluß, von der traditionellen braunen Skala der Eyck-Memlingschen Palette befreite.

Auf eine Löwener Schulung Quintens deutet ferner auch sein Hang, in den Kostümen eine reichere Pracht zu entfalten als der Ernst des Gegenstandes gebietet. Wie sparsam verfährt Memling in dieser Beziehung — um wiederum ein Gegenbeispiel zu zitieren. Auf Diericks eben genanntem Martyriumsbilde zieht dagegen das wundervoll gemalte Brokatgewand des Richters oder Tyrannen sogleich den Blick von der gräßlichen Handlung ab. Die Begegnung Abrahams und Melchisedeks in München ist sogar kaum mehr als ein Kostümstück! Zweifellos brachte also Quinten eine hohe malerische Kultur nach Antwerpen mit, denn was anders ist seine Neigung, gerade in Kostüm und Beiwerk den Zauber seiner Palette zu entfalten, als eine Fortsetzung von Bouts' Bestreben, der in seinen besten Sachen ähnlich wie der größere Jan van Eyck mehr für die Bedürfnisse des Auges als für die Befriedigung der Frömmigkeit arbeitete. —

Diese Untersuchung wird hoffentlich mit dazu beitragen, der papierenen Truggestalt eines in Antwerpen geborenen Quinten Metsys, die leider auch in großen deutschen Kunstgeschichten und Galeriekatalogen spukt, den Garaus zu machen. Im Jahre 1894 bemerkte Henri Hymans mit Recht: »Wenn Qu. M. in Antwerpen geboren und aufgewachsen wäre, so hätte er sich auch dort ausbilden müssen; uns fehlen aber diesbezüglich alle Anhaltspunkte«.[2]) Nach den von Génard, einem Hauptvertreter der Antwerpner These,

---

[1]) Das besonders hellfarbige Gemälde des gekreuzigten Christus in der Sammlung Thiem zu San Remo übergehe ich hier, weil es mit Fug und Recht von K. Voll als ein Bild des älteren Bouts angezweifelt worden ist.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, in einer Besprechung von Génards Text zur Braunschen Publikation der Antw. Gemälde-Sammlung.

mitgeteilten Daten ist ein so langer Studienaufenthalt in Löwen, wie er sich aus den Gemälden nachweisen läßt, gar nicht denkbar. Den Antwerpner Archivar hat das vielfache Vorkommen des Namens Metsys in Antwerpen in die Irre geführt: der historische Quinten Metsys taucht erst mit dem Jahre 1491 dort auf. Die stilkritische Betrachtungsweise führt also zu denselben Ergebnissen wie die Archiv-Forschung: Der Maler des St. Annen-Altars und der Beweinung Christi stammt aus Löwen und hat in Löwen das Fundament zu seiner Kunst gelegt.

II. Eine Berührung mit holländischer Kunst.

Quintens Kunst scheint durch viele Schmelzfeuer gegangen zu sein, ehe sie sich zu dem bestrickenden Zauber entfaltete, der uns noch heute in seinen Bann zieht. Den Einflüssen nachzugehen, die in seiner Frühzeit vielfältig auf ihn wirkten, ist hier Pflicht; und nur dies macht dem Autor Sorge, daß ein strenger Kritiker ihm vorwerfen möchte, daß auch er zu denen gehörte, welche da suchten »das X eines Künstlercharakters zu begreifen, indem sie eine Gleichung aufstellten, deren Werte aus mindestens einem halben Dutzend Namen der Vergangenheit bestanden.« (Justi, Velazquez I, erste Aufl. p. 412.) Nun gehört aber Metsys sicher zu den frühesten Erscheinungen in der neueren Kunstgeschichte, die mit klarem Bewußtsein an das von den Vorgängern Geschaffene anknüpfen und es wiederzubeleben suchen. Seine Lehrmeisterin war nicht die Natur allein, sondern in demselben Grade die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts. Man könnte seine Richtung einen »aufgeklärten Eklektizismus« nennen.

Es gibt Spuren davon, daß auch das Gestirn des genialen Geertgen von Haarlem seine Bahn gekreuzt hat. Diese Berührung läßt sich feststellen, aber nicht, wie sie stattgefunden hat.

Bereits auf Seite 8 war von den Altargemälden von San Salvador zu Valladolid die Rede gewesen. Leider kenne ich von diesem noch nirgend reproduzierten Frühwerke (1503) nur die Photographie des linken Innenflügels, die ich der Freundlichkeit des Herrn Geh. Rat Justi verdanke. Die folgenden Darlegungen kann ich also nur mit größter Reserve geben.

Die äußere Erscheinung der Tafeln hat zunächst etwas für Metsys Befremdendes. Sie sind oben nicht ausgeschweift, sondern einfach rechteckig gestaltet; das Format erinnert ebenso wie die Bekrönung durch geschnitztes gotisches Maßwerk an die Boutsschen Gerechtigkeitsbilder im Brüsseler Museum. Auch die Architektur scheint noch keine Renaissanceformen aufzuweisen, wie in dem Brüsseler Altar. Sonst jedoch entspricht alles dem uns bekannten

Stile des Metsys; Justi hat sich gewiß nicht geirrt, als er sein Werk mit dieser großartigen Schöpfung in »dämmerigem Grabe« bereicherte.

Der Flügel, aus zwei durch eine schmale Leiste getrennten Tafeln bestehend, zeigt in schwungvoller Komposition eine Darstellung der heiligen Nacht. Rechts von der Krippe kniet Maria, in Gebet versunken, hinter ihr lüftet Joseph, eine aus dem Bilde der hl. Sippe wohlbekannte Gestalt, demütig seine Kapuze. Ihnen gegenüber beten vier Kinderengel, in prächtigem Pluviale mit großen Agraffen, den kleinen Erlöser an; zwei andere in langen flatternden Gewändern schweben in der Luft. Hinter den naturalistisch gebildeten, fromm blickenden Tieren nahen zwei der Hirten, denen in der Ferne der Engel erscheint, bartlose Gesichter, nicht von der Intensität des Staunens wie bei Goes. Die Landschaft ist einfach, mit dichtbelaubten Bäumen nordischer Art.

Eine getragene, feierliche Stimmung weht aus diesem Bilde entgegen. Man denkt an Kirchenhallen und Orgelklang, weniger, wie in den beiden Kompositionen des Hugo van der Goes, an die kalte Winternacht, die Ärmlichkeit der Stätte und das Heil, das der irrenden Menschheit, in den zagenden, staunenden Hirten verkörpert, von dem gebrechlichen kleinen Wesen in der Krippe kommen soll. Schon hier ist ein dekorativer Zug, wie er bei den späteren großen Werken so deutlich hervortritt, unverkennbar.

Überraschen mag, daß auch in Äußerlichkeiten gar keine Anlehnung an Hugo van der Goes festzustellen ist — viel häufiger ist sie in Werken der späteren Schule von Brügge zu finden. Dagegen wird viele die Ähnlichkeit mit dem erst vor wenigen Jahren in Paris aufgetauchten, jetzt in der Sammlung von Kaufmann, Berlin, befindlichen Bilde der Christnacht frappieren, das zuerst M. J. Friedländer auf den Namen des Geertgen tot Sint Jans getauft hat.[1]) Obwohl diese Tafel nur klein ist, hat sie in der unbefangenen, freien Komposition und dem konsequent durchgeführten Lichteffekt so viel Neues, daß es kaum wundernehmen darf, wenn man eine Einwirkung auch bei Süd-Niederländern zu verspüren glaubt.[2]) Nirgendwo jedoch ist sie so klar wie in dem Altarflügel von Valladolid. Zwar kommt nur die untere Bildhälfte in Betracht und auch

[1]) Abgebildet in »Gemälde des XIV.—XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung R. von Kaufmann. Berlin 1901«. Tafel XXI. Über Geertgen vgl. besonders Friedländer im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1903.

[2]) Vgl. den Versuch Ad. Goldschmidts in d. Zeitschrift f. bildende Kunst 1902.

die Beleuchtung ist bei Quinten eine mehr neutrale: es ist nicht finstere Nacht wie in dem Berliner Bilde, eher eine milde Abendstimmung, mit gleichmäßig verteiltem Licht und Schatten. Die Anordnung im Raume ist ganz entsprechend: Maria knieend und betend an dem einen Ende der Krippe, die Engel gegenüber am andern; zwischen ihnen die beiden Tiere. Die für Metsys auffallende Häßlichkeit in der Gestaltung des Jesuskindes erklärt sich ungezwungen durch das Vorbild des Haarlemers. Dessen Typik, wie sie besonders in dem Prager Dreikönigsbilde und dem feinen Braunschweiger Diptychon zu Tage tritt, die den Knaben mit ängstlicher Scheu vor jeglicher Idealisierung mit sehr hoher Stirn, ausgeprägter Stumpfnase, zurücktretendem Kinn ausstattet, ist hier auch die seine. Die grobgezimmerte, hölzerne Krippe, die heraufgezogenen Beinchen des Kindes, die Bewegung der Arme, alles stimmt überein: fraglos hat Quinten das Bild der Sammlung von Kaufmann gekannt. Über die Maria wird man sich dagegen mit mehr Zurückhaltung ausdrücken müssen: wieviel feiner und vergeistigter erscheint sie bei Quinten! Die auffallend hohe gewölbte Stirn, das weiße Kopftuch über dem aufgelösten, in der Mitte gescheitelten Haare, treffen wir aber auch bei ihm. — Wie in andern Fällen wird auch hier der Parallelismus der beiden Darstellungen noch viel deutlicher, wenn wir entsprechende von Memling und Gerard David zum Vergleiche heranziehen! Anklänge an Quintens Schöpfung oder besser Nachschöpfung finden sich noch bei späteren Meistern, so in dem berühmten Altar des Barth. Bruyn d. Ä. im Münster zu Essen.

Auf diese Übereinstimmungen würde ich nicht so viel Gewicht legen, wenn nicht noch aus anderen Gemälden ein Kontakt zwischen den beiden Meistern hervorginge. Es sind Werke aus der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts, kaum von ihnen selbst, eher aus ihrer Schule.

Das eine befindet sich in London, in der National Gallery (Nr. 1085), und ist dort eins der interessantesten unter den zahlreichen anonymen altniederländischen Bildern. G. F. Waagen hat es einst in die Fachliteratur eingeführt: an drei verschiedenen Stellen nannte er es mit Nachdruck ein Frühwerk von Quinten Metsys, im »Kunstblatt« 1847, in den »Treasures of art in Great Britain« (vol. II p. 458) 1854 und im »Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen« 1862. Damals befand sich das Bild noch in der Sammlung Green zu Hadley bei Barnet, unweit London.

Früher war es bei Herrn Aders. 1857 sah es W. Bürger auf der Ausstellung von Manchester und beschrieb es gleichfalls als »Metsys« (Trésors d'art en Angleterre, 3. Aufl. 1865, p. 163). Die Witwe Green vermachte es 1880 der Staatssammlung. Trotz des zweifellosen Kunstwertes ist das Bild, ein kleines Triptychon, aus der neueren Literatur fast ganz verschwunden; ich fand es nur noch in F. Dülbergs bekannter Berliner Dissertation erwähnt, der es mit der Kunstweise Ouwaters in Zusammenhang bringt.

Am besten sei es mit den Worten Waagens in den »Treasures« beschrieben: »Ein kleiner Altar mit Flügeln; in der Mitte sitzt die Jungfrau lesend auf einem Rasenplatz, vor ihr auf einem schwarzen Kissen das Kind, das sich zu St. Katharina mit dem Ringe wendet. Hinter ihr eine weibliche Heilige mit einem Korb voll Rosen, wahrscheinlich St. Dorothea; ihr gegenüber zwei andere weibliche Heilige. Hinter den Heiligen drei Engel, auf Musikinstrumenten spielend, während einer eine Schüssel Kirschen unter das Wasser eines Springbrunnens im Mittelgrunde hält. Im Hintergrunde sieht man das Innere einer Kirche, die dem Erzengel Michael geweiht ist, mit Zypressen und andren Bäumen nahe dabei. Auf dem rechten Flügel St. Johannes Ev. im Begriffe zu segnen, während er den Kelch in der Hand hat; dahinter ein Rosen pflückender Engel und ein Apostel, Orangen pflückend, die eine junge Frau in ihrem Kleide sammelt. Auf dem linken Flügel St. Johannes Bapt., vorne knieend, weiter hinten St. Agnes und eine andere Heilige.

Ungeachtet der Häßlichkeit in den Formen der meisten Köpfe — die in der Mitte sind übrigens durch Putzen beschädigt — und der höchst unlieblichen Bewegung des Kindes, wird dies Bild zu einem ungewöhnlich anziehenden gemacht durch die poetische Konzeption, das religiöse Gefühl, die Grazie in vielen Motiven, besonders in der Bewegung der Hände, durch die außerordentliche Tiefe und Gewalt des Kolorits und die miniaturartige Ausführung.

Da ich seit dem Jahre 1835 ein ernstes Studium aus den Gemälden des Quinten Metsys gemacht habe, bin ich überzeugt, daß dies Gemälde das Werk seiner früheren und bisher kaum beachteten Zeit ist. In Herrn Aders Sammlung war es willkürlich der Margaretha van Eyck zugeschrieben.«

Den Hauptreiz in diesem seltsamen Flügelaltärchen bietet für uns die zwanglose idyllische Auffassung, die so weit von dem

steifen Zeremoniell in Gerard Davids Heiligenversammlungen und auch »der heiligen Sippe« Quintens entfernt ist. Ganz entzückend intim ist die Landschaft: wie der Himmel zwischen den Stämmen hindurchschimmert und ein braungelber Ton über den Erdboden gleitet, das findet sich kaum auf einem andern Bilde der Zeit und der Schule. Wahrscheinlich durch den Reiz der Waldlandschaft auf falsche Spur geführt, hat man es in London den Werken der deutschen Schule eingereiht (»School of the Lower Rhine«).

Waagen verdient gewiß auch heute noch gehört zu werden und schon deshalb möchte ich das Londoner Bild, obwohl es meiner Meinung nach nicht von Metsys ist, nicht ignorieren. Waagen hat Geertgen von Haarlem noch nicht genügend gekannt, sonst würde er ihn in diesem Zusammenhange genannt haben. Denn das eigentümliche Werk gehört sicher in seine Nachfolge. Schon ganz in Geertgens Geist ist die von aller Schablone abweichende Auffassung und der architektonische Hintergrund, wo ein skulpiertes Säulenkapitell sehr ähnlich denen in Geertgens »hl. Sippe in der Kirche« (Amsterdam) ist. Für einen seiner Nachfolger spricht ferner das seidenweiche blonde Haar, die Form der Nasen, vor allem die runden Formen des Jesuskindes, das man mit dem auf dem Prager Dreikönigsbilde vergleichen möge. Die Intimität der Landschaft gar ist ein besonderes Kennzeichen seiner Werke — kurz, fast alles in diesem Gemälde weist auf holländische Deszendenz hin. Einiges erinnert an einen Maler, von dem u. a. eine Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Reichsmuseum zu Amsterdam ist.[1]) Hier gibt es beispielsweise eine hl. Jungfrau von großer Ähnlichkeit mit der erstaunlich häßlichen hl. Katharina im Vordergrunde des Londoner Mittelbildes.

Anderes dagegen berührt ganz unholländisch. Schon Waagen vermerkt die Grazie in manchen Motiven und Gestalten; die Jungfrau und einige der Engel, unter denen besonders ein auf der Mandoline spielender auffällt, sind geradezu anmutig zu nennen. Auch tritt bereits eine gewisse Ziererei zutage, wie sie den gesunden, aufrechten Gestalten des Haarlemer Meisters noch ganz fern liegt. Dies alles führt so gut zu Quintens Art herüber, daß Waagens Irrtum mindestens sehr erklärlich wird, besonders wenn man bedenkt, daß es im Kolorit der »Madonna mit Heiligen«

[1]) Abgebildet in den Heften der »Kunsthistorischen Gesellschaft für photogr. Publikationen«.

neben dem kräftigen Rot und Grün Geertgens auch das feine Rosa und in den Gewändern der Engel ein Hellblau mit vielem weißen Licht gibt, wie es die Antwerpner Schule bevorzugt.

Vergleicht man nun vollends das Londoner Triptychon mit dem beschriebenen Flügelbilde in Valladolid, so zeigt sich aufs neue eine gewisse Verwandtschaft zwischen der früheren Kunstweise Quintens und der des Holländers. Von der blonden anmutigen Maria des Tragaltärchens ist kein weiter Schritt zu der demütig Verehrenden auf dem großen Bilde von Metsys. Die Köpfe der Engel mit nur halbgeöffneten, blinzelnden Augen finden sich hier wie dort. Da es mir leider nicht möglich ist, eine Reproduktion beizugeben, muß ich auf weitere Angaben verzichten; es genügt hier, auf stilistische Übereinstimmungen in den beiden Werken aufmerksam zu machen, die ganz gewiß mehr als ein bloßer Zufall sind. Das Londoner Gemälde zeigt einen Nachfolger Geertgens auf Bahnen, die sich mit den von Quinten Metsys eingeschlagenen kreuzen.

Ein drittes Bild, dessen Urheber zwischen den beiden Meistern steht, kann hier nur kurz erwähnt werden. Die Kreuzabnahme im Kölner Museum, sicher vlämischen Ursprungs, ist von Bode und Bredius einst dem Geertgen tot St. Jans, von L. Scheibler dagegen Quinten Metsys zugeschrieben worden.[1]) Man wird wohl dem neuen Kölner Kataloge (1902) recht geben müssen, wenn er es einem Nachfolger Quintens aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts attribuiert; auch Firmenich-Richartz war dieser Ansicht.[2])

An Quinten erinnert schon die dekorative Gestaltung der Tafel, an ihn die meisten Typen, die blau verschwimmende Landschaft, die Zitterbäumchen. Das Interessanteste an dem Gemälde ist jedoch die Farbe: sie trägt deutlich den Charakter des Experimentierenden. Sie hat in der Tat sehr viel von Geertgen. Das kräftige Himbeerrot im Mantel des Johannes ist charakteristisch für ihn (Quinten zieht hier Zinnober vor), auch einige Nuancen tiefen Blaus und eines prachtvollen Smaragdgrün trifft man häufig bei ihm. Auffallend ist in einigen Teilen die Verwendung von tiefem Beinschwarz. Vor allem weist aber auf den Meister des Wiener Johannes-Altars das rötliche schattenlose Inkarnat der

---

[1]) Museum Wallraf-Richartz, Nr. 433 (früher Nr. 263). H. 0,87, Br. 0,63.

[2]) »Barth. Bruyn und seine Schule« 1891, p. 96. Er teilt dort die oben angegebenen Attributionen mit.

ziemlich breiten Gesichter. Zu diesen entschiedenen Lokalfarben tritt nun im Mittelpunkte die unruhige Pracht im Brokatmantel des Joseph von Arimathia, in dem sich alle Farben des Spektrums ein Stelldichein zu geben scheinen. Derartige Wirkungen hat Geertgen verschmäht, dessen Mache überdies eine viel gediegenere ist.

Das Bild ist ein interessantes Zeugnis aus der Zeit des Schwankens in der Farbe, wie es an der Wende der beiden Jahrhunderte allgemein wurde. Der Mischcharakter, den es deutlich zur Schau trägt, verbietet, mit Sicherheit einen Meister zu nennen. Uns genügt der offenkundige Umstand, daß auch hier ein Zusammenstoßen von holländischer Kunst mit der des Antwerpners in ihrer frühen Entwicklungsperiode vorliegt.

Es frägt sich nun, ob auch in Quintens beglaubigten Triptychen zu Brüssel und Antwerpen eine Spur von der Einwirkung Geertgens zu finden ist, oder ob sie später durch andere Einflüsse paralysiert wurde. Der letztere hat ja auch einmal eine Darstellung der hl. Sippe gemalt, das liebenswürdig-frische Bild im Amsterdamer Reichsmuseum. Es ist interessant, sie mit der von Quinten zu vergleichen. Dieser ist feierlich-monumental; in der Anordnung der heiligen Personen schließt er sich eng an die traditionelle besonders in der Skulptur vertretene Auffassung an. Viel temperamentvoller, wenn auch weniger grandios gestaltet der ältere Meister die Scene. Aus dem überlieferten Stoff hat er sich ein Genrestück zurechtgemacht und es mit so viel launigen, selbst bizarren kleinen Zügen ausgestattet, daß es nicht wundernehmen darf, wenn ikonographische Unkenntnis im vergangenen Jahrhundert ein »Sühnopfer des Neuen Testaments« hineingeheimnist hat.

Henri Hymans fiel es auf, wie sehr sich die Kinder in den beiden Sippenbildern ähnlich sähen (Gaz. d. b. arts 1888). Aber diese Zusammenhänge, auf die er nur flüchtig hinweist, sind so vager Natur und zum Teil durch den Stoff bedingte, daß man darauf nicht zu viel Gewicht legen darf. Eher möchte man in einigen Eigentümlichkeiten der Farbengebung, wie in dem pastosen Blau und Olivgrün vorne im Mittelstück des Brüsseler Altars, in der Gewandung der Maria Salome, Anklänge an Geertgens Kolorit entdecken, wenn nicht die Übermalung, der beide Werke zum Opfer gefallen sind, zur Vorsicht zwänge.

Allein der Antwerpener Altar! Ist die Behauptung zu gewagt, daß der rechte Innenflügel mit dem Martyrium des Evan-

gelisten Johannes ganz im Geiste des Haarlemers empfunden sei? Die derbe Auffassung mit ihren Kontrasten von Gottergebung und stillem Dulden in dem hagern Johannes, von hoffärtigem Stolz bei dem wildblickenden Tyrannen, von Fanatismus, Wut, Hohn und bornierter Neugier in den Gesichtern der Schergen und der zuschauenden Menge, ist das nicht fast alles in dem berühmten Wiener Bilde aus der Johanniterkirche in Haarlem vorgeahnt, auf dem die Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers auf Geheiß des Kaisers Julianus Apostata dargestellt ist? In dem Urheber dieses Flügels und des großartigeren, zu demselben Altarwerke gehörigen mit der Beweinung Christi glaubten Crowe und Cavalcaselle, die ihn noch nicht mit Sicherheit dem Geertgen zuschrieben, einen Künstler zu erkennen, »der unter dem Einflusse Qu. Metsys' (also im sechzehnten Jahrhundert) malte und dessen dunkle (?) Farbentöne gewöhnliche Gesichtstypen und starke Nasen treulich nachahmte.«[1]) Daß Ouwaters Schüler schon die zeitliche Priorität vor Quinten voraus hatte, das hätte den berühmten Verfassern schon eine genaue Lektüre von Karel van Manders Schilderboeck sagen müssen. Mander ist gerade für die älteren Holländer unsere beste und leider fast einzige Quelle. Eine Beeinflussung könnte höchstens in umgekehrter Richtung stattgefunden haben; sie ist wahrscheinlich, wenn man sich der in der »heiligen Nacht« zu Valladolid festgestellten Zusammenhänge erinnert. Metsys muß in seiner Jugend viel im Lande umhergekommen sein; alle seine Biographen vermuten das; staunend wird er da auch vor dem Hochaltar der Johanniterkirche gestanden und in seinem Maler einen Wesensverwandten erkannt haben. Unter den von den Bilderstürmern vernichteten Flügeln desselben — das Mittelstück war eine Kreuzigung — wird jedenfalls auch ein Martyrium des Täufers mit dem Tanz der Salome gewesen sein;[2]) also derselbe Stoff, den Quinten in seinem linken Flügelbilde behandelte. Wäre das Gemälde erhalten geblieben, würde diese Beweisführung vermutlich auf festeren Füßen stehen.

[1]) Geschichte der altniederländischen Malerei, ed. Springer, 1875, p. 206.

[2]) Vergl. Dülberg, Die Leydener Malerschule, p. 25.

III. Quinten Metsys und die Schule von Brügge.

In der Madonnenversammlung des »Saals der Primitiven« im Kgl. Museum zu Brüssel gibt es ein Bild, das sich von so vielen ähnlichen Kompositionen durch einen träumerischen und poetischen Grundton unterscheidet. Es geht von ihm ein Duft von Reinheit und innigsten religiösen Empfindens aus, daß der Blick sich lange gefesselt fühlt und nur ungern aus der Sphäre herzlicher Freude in den Bannkreis der Kritik hinübergleitet.

Da sitzt Unsere Liebe Frau auf steinernem gotischen Thronsessel und hält in den mädchenhaft kleinen Händen ein frommes Buch, während in ihrem rechten Arm der Knabe ruht, der kluggelehrigen Ausdruckes in jenem zu blättern scheint. Er trägt ein einfaches weißes Kleidchen und hält eine Blume in der einen Hand. Die auffallend hohe Stirn hat er mit der Mutter gemeinsam. Das schmale Oval von deren feingeformtem Gesicht umrahmt ein leichtgekurvter voller Strom des schönsten Haares, das in seiner weichen Fülle die eine Schulter verdeckend, fast bis zum Schoße herabreicht und in seiner blond-brünetten Färbung mit dem entschiedenen satten Weinrot des faltigen weitärmeligen Obergewandes einen harmonischen Zusammenklang ergibt. Von dem Unterkleide, das an dem eckigen Halsausschnitt mit einer schwarzen Borte und an den Ärmeln mit grauem Pelze besetzt ist, ist nur wenig sichtbar. Der gelblich-graue Thronsessel ist auffallend edel in der Gestaltung; trotz der augenscheinlich noch in das letzte Dezennium des fünfzehnten Jahrhunderts fallenden Entstehung des Gemäldes hat er wenig von spätgotischer Überladung, obwohl diesem Stil angehörend, und noch gar nichts von Renaissancegeschmack. In seinen Grundformen, besonders in den gebogenen Armlehnen, ist er nicht unähnlich den bei Jan van Eyck beliebten.[1]) Zwei hohe, zum Teil geöffnete Fenster lassen den Blick ins Freie zu, aber nicht, wie es bei den älteren Meistern der Fall war, auf lachende Fluren oder miniaturartig gemalte, von breitem Strom durch-

---

[1]) Man vergl. z. B. die Madonna von Lucca im Staedelschen Institut.

flossene Städte, sondern auf die ernste Architektur eines kapellenartigen Gebäudes unter tiefblauem Himmel zur Rechten, während auf der andern Seite nur ein wenig Baumwuchs sichtbar ist.[1])

Wer ist der Maler des Bildes? Als es im Jahre 1862 auf der berühmten Auktion der Sammlung Weyer in Köln erschien — es stammt aus der Abtei Büdingen bei Siegburg — wurde es im Kataloge, der auch eine lithographische Reproduktion brachte, dem Hubert van Eyck zugeschrieben. Diese Bezeichnung ist natürlich widersinnig, schon in Hinblick auf Farbe und Pinselführung; anderseits aber hatte der Verfasser des Auktionskatalogs nicht so ganz unrecht: in unserem Gemälde findet sich in der Tat eine gewisse Anlehnung an die majestätischen Erscheinungen vom oberen Stockwerke des Genter Altars. Weale stimmte für Petrus Cristus (Notice sur la galerie Weyer). Wauters' Brüsseler Katalog führt es ebenso wie seine Vorgänger von Edouard Fétis unter den »Unbekannten« an.

Dagegen hat die deutsche Literatur unser Madonnenbild stets für die Frühzeit des Quinten Metsys in Beschlag genommen. Ein Irrtum ist es allerdings, wenn man auch Waagen als Kronzeugen anruft, wie kürzlich Hulin im kritischen Katalog der Ausstellung von Brügge 1902 tat. Waagen hat sich nie über dies Bild, wohl aber über das kleinere, mit ihm zusammenhängende Schulwerk Nr. 643 im Museum zu Brüssel (zu Waagens Zeit Nr. 377) geäußert. Sein Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen erschien ja erst im Jahre der Auktion Weyer, 1862. Neben Justi und Weizsäcker hat sich an erster Stelle Ludwig Scheibler für die Echtheit ausgesprochen (Zeitschrift für christl. Kunst IV, 1891, Sp. 139 ff.). Wenn er prophetisch ausrief: »Der übervorsichtige Brüsseler Katalog wird freilich noch einige Jahrzehnte brauchen, bis er zu dieser Erkenntnis kommt«, so hat er damit wie in so vielen anderen Dingen recht behalten.

Die Gründe für die Zuweisung an Metsys sind wiederum ausschließlich stilkritischer Art. Vergleichspunkte liefert vor allem andern die herrliche Madonna in Quintens gegenüberhängendem Sippen-Altare. (Mittelbild.) Sie erscheint als die ältere reifere Schwester jener fast kindlich befangenen. Ähnliche Gesichtsbindung, dasselbe aufgelöste Haar, das kurz darauf zugunsten

---

[1]) Katalog Wauters Nr. 540. Katalog Fétis Nr. 21. H. 1,29, Br. 0,80.

einer modisch aufgesteckten Frisur aus seinen Madonnendarstellungen verschwindet, der Schnitt des Gewandes mit allen Äußerlichkeiten, der weiche Fluß der Falten, der strahlenförmige Nimbus hier wie dort. Noch auffallender stimmt das Kind überein, mit dem kurzen wolligen Haare, der hohen Stirn, dem frühreifen Ausdruck und der charakteristischen Bekleidung, von altem Brauch abweichend und ebenfalls später wieder aufgegeben. Auch die leichte flüssige Malart, die sich eines dünnen Bindemittels bedient, hat vielfache Ähnlichkeit. Aber während das Frühbild nur wenig von der besonders in Brügge heimischen warmen Palette abweicht, hat Quinten in dem Altare schon mit Entschiedenheit jenes kühlere und helle Kolorit angewandt, das seinen reifen Schöpfungen die köstliche Frische eines wolkenlosen Frühlingstages verleiht.

Zu diesen Beweisgründen kommt noch ein äußerer Umstand, auf den Georges Hulin gelegentlich der Ausstellung von Brügge im Jahre 1902 aufmerksam machte. Auf dem Glasgemälde zur Rechten der Jungfrau, die hl. Barbara darstellend, befinden sich zwei Wappen. Das eine konnte leider noch nicht gedeutet werden; das andere ist das der Stadt Löwen: Silberbalken auf rotem Feld. »Es bleibt zu bemerken, daß es seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts eine Gewohnheit der Löwener Maler ist, so ihre Gemälde zu bezeichnen (vgl. z. B. den Meister der Himmelfahrt).« Hulins Frage, ob nun das Bild in oder für Löwen gemalt worden sei, wird man doch wohl zugunsten einer Entstehung in Antwerpen beantworten müssen (also nach 1491). Von allen dem Quinten zugeschriebenen Frühbildern erscheint es als das bedeutendste und reifste; meiner Meinung nach ist es kaum vor 1495 entstanden.[1])

In diesem Werke nun hat sich Quinten der Boutsschen Einflußsphäre entzogen. Auch mit Geertgens Art läßt es sich nicht ungezwungen in Verbindung bringen. Es ist hier nichts, was auf Löwen hindeutet, um so mehr aber auf Brügge. Und zwar auf jene Spielart der Brügger Malerei aus der Jahrhundertwende, die, zwar nicht unbeeinflußt von Memling, ihr Heil bei älteren Meistern, vor allem bei Jan van Eyck sucht. Besonders Karl Voll hat mehrfach auf diese Gruppe bewußt archaisierender Maler hingewiesen. Ihre malerischen Mittel sind am ehesten verwandt denen des sogenannten

---

[1]) Max J. Friedländer setzt die Entstehung noch später an. (Repertoriums-Bericht über die Brügger Ausstellung.)

Waagenschen Mostaert; warme Fleischtöne herrschen vor und in den Kostümen ein sehr charakteristisches, bräunliches Rot. Fétis, der von Waagens Attributionen nichts wissen wollte, nannte unser Madonnenbild mit vollem Rechte »une page profondément empreinte du cachet de l'école de Bruges«.[1]) Aber läßt sich daraus ein Werkzeug gegen Metsys' Urheberschaft schmieden? Was weiß man Sicheres von seiner frühen Entwicklung? Es wäre doch seltsam, wenn gerade er, auf dessen impressionable Natur schon mehrfach hingewiesen wurde, unberührt von dem Einflusse der mächtigsten niederländischen Schule geblieben wäre! Daß er selbst einige Zeit in Brügge gelebt hat, halte ich sogar für höchst wahrscheinlich, aber solange dokumentarische Belege fehlen, die hoffentlich der unermüdliche G. Hulin einmal bringen wird, darf man diesen Gedanken nicht weiter ausspinnen. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß das Gebäude rechts von der Jungfrau eine auffallende Ähnlichkeit mit der Kapelle des hl. Blutes in Brügge hat.

Das schon kurz erwähnte kleinere Madonnenbild, das Waagen bereits 1847 für ein charakteristisches Frühwerk von Quinten Metsys erklärte,[2]) steht dem eben beschriebenen bedeutend nach. Seine Erhaltung ist zudem so schlecht, daß es sehr fraglich erscheint, ob wir hier ein Schulwerk oder ein verdorbenes Original vor uns haben.[3]) Maria erscheint nur in Halbfigur, sie tritt in diesem Bilde mehr gegen den Knaben zurück, der mit erstaunten Rehaugen den Beschauer fixiert. Der Thronsessel ist durch eine blaue, mit rotgoldnen Lilien geschmückte Draperie verdeckt, die von zwei Englein mit violetten Schillerflügeln gehalten wird. Mit diesem Blau kontrastiert in unangenehmer Weise der schwefelgelbe Lichtschimmer um das Haupt der Gottesmutter. Überhaupt erscheint die wärmere Färbung der größeren Tafel, die augenscheinlich das Vorbild war, ins Kalte transponiert.

Ein verwandtes, ebenfalls sehr schwaches Exemplar besitzt die Gemäldesammlung des Germanischen Museums in Nürnberg.[4])

---

[1]) 3. Auflage seines Brüsseler Katalogs, von 1869.

[2]) »In der Maria erkennt man schon eine minder reife Ausbildung der feinen Züge, welche der Meister ihr später lieh.«

[3]) Katalog Wauters 1900, Nr. 643; Katalog Fétis 1899, Nr. 75. H. 0,60; Br. 0,48. Aus den alten Dépots. E. Jacobsen ist gegen Eigenhändigkeit. (Kunstchronik N. F. XII, Nr. 21.)

[4]) Katalog Nr. 45 »Quinten Metsys, Maria mit dem Kinde, das in einem Gebetbuche blättert. Holz H. 0,70, Br. 0,49. Aus der Konsul Bambergschen Sammlung.« Photogr. Hoefle in Augsburg.

Die buntgekleideten Englein halten diesmal ein weißes Tuch, das links den Blick auf eine sehr nüchterne Architektur, rechts auf eine friedliche Flußlandschaft freiläßt. Die Brüche des Kleides sind hart und scharf, die Haare in kleinlicher Detaillierung gezeichnet. Koloristisch ist das Bild das reizloseste in dieser Gruppe. Scheibler hat es absichtlich nicht vermerkt und auch ich bin der Meinung, daß es eher von einem Nachahmer Quintens ist. Gustav Glück dagegen erinnerte die Madonna besonders an die in den Valladolider Flügeln (a. a. O. vgl. p. 30).

Es ist sehr bedeutsam, daß Quinten bereits in dieser frühen Periode, die durch die größere Madonna in Brüssel gekennzeichnet ist, Nachfolger fand. Keiner ist von ihm abhängiger als ein vermutlich in Brügge tätiger Meister, den ich nach seinem dort befindlichen Hauptwerke den »Meister der Jerusalemkirche« nennen möchte.[1]) Es ist dies ein Triptychon, dessen Mittelstück Quintens Brüsseler Madonna fast genau kopiert, unter Hinzufügung von zwei musizierenden Engeln. Die nur innen bemalten Flügel zeigen die hl. Katharina und Barbara; ihre schlanken Formen und die eleganten Kostüme erinnern an die beiden Schwestern der Maria im Mittelbilde von Quintens Altar der hl. Sippe. Zweifellos ist das Werk — darauf weisen auch die reichlich, aber nicht geschmackvoll verwandten Renaissancemotive in der Architektur hin — erst im sechzehnten Jahrhundert entstanden: auch ein Fingerzeig, daß man das Vorbild im Brüsseler Museum nicht zu früh ansetzen darf![2]) Ein zweites wichtiges Werk dieses unbedeutenden, obschon nicht uninteressanten Malers, dessen Typik übrigens von der des Meisters abweicht, — er gibt nämlich seinen heiligen Frauen durch greulich ungestaltete Nasen ein ziemlich klägliches Aussehen — ist die von Engeln umgebene Jungfrau mit dem Kinde in der Ertbornschen Sammlung des Museums zu Antwerpen (Nr. 535. H., 0,79 Br. 0,55).

---

[1]) Die Kirche zum hl. Grabe, meist Jerusalemkirche genannt, wurde im Jahre 1427 von den Brüdern Peter und Jacques Adornes begonnen, war aber 1465 noch nicht vollendet.

[2]) H. Hymans hat mich zuerst in liebenswürdiger Weise auf das Bild aufmerksam gemacht; er erwähnt es auch in seinem Buche über »Brügge und Ypern« (Berühmte Kunststätten, S. 55) als ein »Werk aus der Schule Qu. Metsys'«. Seitdem wurde es durch die Ausstellung von Brügge allgemeiner bekannt. Es erschien dort unter Nr. 112 in restauriertem Zustande. H. 0,77, Br.: das Mittelbild 0,69, die Flügel 0,27.

Eine Tafel, die schon so vielen Meistern zugeschrieben worden ist, daß es fast kühn erscheinen mag, eine neue Attribution zu wagen. Es ist dasselbe Bild, das Waagen einst, gewiß irrtümlich, für Quinten selbst in Anspruch nahm und die Charakteristik von dessen Frühkunst: »warm rötliche Fleischtöne, ungemein tiefe und kräftige Farbe der Gewänder, sehr ausgebildetes Helldunkel, höchst vollendete Modellierung« scheint sich im wesentlichen auf dies Werk zu begründen.[1]) James Weale beschrieb es in einer frühen Arbeit über Gerard David (Gaz. d. beaux arts 1866, t. XX und XXI) und attribuierte es mit andern Gemälden, u. a. der Hochzeit von Kana im Louvre, einem Nachahmer dieses Künstlers. Heinrich Weizsäcker ist geneigt, den »Meister von Frankfurt« für seinen Urheber zu halten. (Zeitschrift f. christl. Kunst 1897, X). In der Tat hat unser »Meister der Jerusalemkirche« mit diesem viele Ähnlichkeit, die sich aber ungezwungen dadurch erklärt, daß beide aus Quintens Werkstatt stammen.

Das Eigentümlichste an den Produkten dieses ziemlich fruchtbaren, jedoch ungleichmäßigen Künstlers ist die seltsame Verbindung von Elementen Brüggischer und Antwerpner Kunst. Von Brügge bringt er die Neigung zum Archaisieren mit, die weiche Delikatesse seiner farbigen Harmonieen; von Quinten lernte er den breiteren Wurf der Gewandung, die feierlich-pathetische Stimmung in Madonnenbildern, die mit der konventionell-idyllischen Auffassung Memlings in Widerstreit tritt, von ihm übernimmt er gewisse Typen, besonders die der Engel; in Antwerpen wird er sich auch der Renaissanceströmung angeschlossen haben, die bei ihm allerdings noch etwas Äußerliches hat und sich im Dekorativen erschöpft. Auch liebt er es, Säulchen von geschliffenem Porphyr anzubringen, bei Portalen oder Thronsesseln, genau wie Quinten. Eins seiner schönsten Bilder ist die im Kirchenraume stehende Jungfrau mit dem Kinde, im Anschlusse an Jan van Eycks Kirchen-Madonna gemalt, im Besitze des Herzogs von Newcastle. Ich kenne es nur aus der Abbildung in Kaemmerers Eyck-Monographie (S. 79), glaube aber mit meiner Attribution nicht fehlzugehen.[2]) Ein sehr nahe ver-

---

[1]) Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen. 1862.

[2]) Vergl. auch Waagen, Supplement volume to the Treasures of Art in Great Britain. London 1857, p. 509. »Eins der schönsten Werke« von Jan Mostaert. — W. Bürger erkannte schon die Abhängigkeit von Jan v. Eyck. (Trésors d'art en Angleterre, 3. éd. p. 152 ff.)

wandtes Exemplar im Museum zu Lyon, abgebildet bei Gonse, les chefs d'oeuvre des musées de France (1900), S. 169, ist von derselben Hand; es freut mich, eine Bestätigung dieser Ansicht in der Chronique des Arts vom 1. Januar 1903 zu finden, wo E. Durand-Gréville es einem »ausgezeichneten Schüler des Quinten Metsys« zuschreibt, »zweifellos derselbe, von dem in Antwerpen Nr. 535 (Jungfrau mit dem Kinde) ist«.[1])

Das Werk des Meisters der Jerusalemkirche ließe sich noch mühelos bereichern, aber das würde zu weit führen. Wenn ich ausführlicher war, als er es in diesem Zusammenhange verdient, so geschah es, weil seine Bilder noch häufig mit denen seines Lehrers Quinten verwechselt werden. Dann aber, weil auch sie auf einen gewissen Zusammenhang von Quintens Stil mit dem der Memling- und David-Schule hinweisen. Daß die absterbende Kunst Brügges neue Anregungen von Antwerpen her empfing, ist längst bemerkt worden; Gerard David, der Hauptmeister dieser Zeit, ist ja nachweislich in der Scheldestadt gewesen (1515), vielleicht schreibt sich von dieser Zeit her die Auflichtung seiner Palette, unter dem bezwingenden Einflusse der strahlenden Meisterwerke Quintens.[2]) Er war sogar in der dortigen St. Lukas-Gilde inskribiert. Viel früher noch wirkte jedoch die Kunst Antwerpens auf den Meister der Jerusalemkirche; seine Werke weisen Anklänge auf an David, dem Waagenschen Mostaert und Metsys. Solche Mischkünstler sind ja in dieser Zeit des Schwankens und Verfallens nichts Seltenes. –

Über den »Meister von Frankfurt«, den andern Trabanten von Quintens Frühkunst, kann ich mich kürzer fassen, da über ihn eine ausgezeichnete Studie H. Weizsäckers vorliegt (s. S. 51). Als einer der ersten hat Carl Justi seinen Zusammenhang mit dem Antwerpner erkannt (Jahrb. d. k. pr. K. IX, p. 15). Es gibt kaum ein Gemälde von ihm, daß nicht irgendwie sein großes Vorbild verriete. In seinen frühesten Bildern, denen man das Prädikat einer gewissen Nettigkeit nicht vorenthalten kann, folgt er fast sklavisch der noch jugendlich befangenen Art, wie sie sich in Quintens thronender Jungfrau in Brüssel ausspricht; besonders

---

[1]) Vergl. ferner Eugène Müntz, Les influences classiques dans les Flandres. (Gaz. d. beaux arts 1898, t. XIX, p. 478 Anm.)

[2]) Vgl. u. a. Weale »Gerard David«. (The Portfolio Artistic Monographs) London 1895, p. 39.

der holde Typus der Jungfrau kehrt immer bei ihm wieder. Weizsäcker ist der Ansicht, daß auch sein vermutlich letztes, schon sehr manieriertes opus, die Beweinung Christi in der Alten Pinakothek (Nr. 60—62) unter dem Eindruck des Altars der Liebfrauenkirche in Antwerpen entstanden sei; hier kann ich ihm nicht ganz beistimmen.

Besonders charakteristisch für die Unselbständigkeit des sogenannten »Meisters von Frankfurt«, der gewiß ein Niederländer war, ist ein Triptychon im Berliner Museum,[1]) das im Mittelstück die hl. Anna Selbdritt in einer anmutigen Tallandschaft zeigt, zugleich eine Darstellung der Dreieinigkeit, denn über dem Kinde schwebt die Taube und hoch in den Wolken erscheint Gottvater, mit Tiara und Weltkugel. Die Gestalt der Jungfrau entspricht in allen Stücken, bis auf die Art, wie die Hände das Gebetbuch halten, der edlen Erscheinung im Brüsseler Frühbilde von Metsys. Nur gab ihr der Nachahmer durch die heraufgezogenen Mundwinkel eine Süßigkeit, die der herben Keuschheit des Vorbildes ganz abgeht. Die Malweise ist derber, weniger eingehend, hat aber denselben flüssigen, leichten Vortrag.

Sehr interessant ist das ganze Bild als Vorstufe für die Mittelgruppe auf Quintens Darstellung der hl. Sippe. So etwa würde dieser in der Zeit, da noch nichts Italienisches auf ihn eingewirkt hatte, die Aufgabe angepackt haben. Oder sollte der »Meister von Frankfurt« bereits hier von dem Altare von 1509 beeinflußt und nur in zäher Rückständigkeit bei dem von Quinten längst aufgegebenen Typus der Maria stehen geblieben sein?

Hier ist vielleicht der Ort, zu bemerken, daß auch im Brüsseler Sippenbilde höchstwahrscheinlich einst die mystische Taube über der Hauptgruppe schwebte. Eine solche befindet sich auf einem alten Holzschnitte, der die Komposition in allerdings ziemlich freier Übersetzung wiedergibt, aus Lüttich stammend und in E. Fétis' Abhandlung über den Löwener Altar reproduziert (Bulletin des commissions royales d'art etc. 1866). Bei genauer Nachforschung entdeckt man auf dem Gemälde von Metsys über dem höchsten Gipfel des steilen Gebirges die Umrisse einer solchen Taube, die bei der Restauration entfernt wurde. Auf guten Photographieen ist übrigens

---

[1]) Nr. 575. Schon von Schnaase in seiner Geschichte der bildenden Künste dem Meister attribuiert.

der dunkle Fleck deutlich sichtbar. Allein diese Beobachtung zeigt schon, wie apokryph der jetzige Zustand des Altars ist.

Von anderen Werken des Meisters von Frankfurt, auf die ich hier nicht näher eingehen will, vermute ich, daß sie verlorengegangene Originale seines Lehrers Metsys wiedergeben und zwar aus dessen Frühzeit. Kurz, die Beziehungen zwischen den beiden Künstlern sind so zahlreich, daß es nicht wundernehmen darf, wenn man versucht hat, den Frankfurter mit einem Sohne Quintens, dem in Frankfurt gestorbenen Quinten d. J. zu identifizieren.[1]) Leider stehen dieser Annahme viele Bedenken gegenüber; ich verweise hier auf Weizsäckers Bemerkungen in dem neuen Katalog des Städelschen Instituts (p. 205).

Über den dritten Meister, der in Quintens früher Art arbeitete und zwar wahrscheinlich in Brügge, den sog. Meister von S. Sang, möchte ich mich hier nur ganz kurz fassen. Seine Gemälde, wie sie von Friedländer und Hulin zusammengestellt wurden,[2]) scheinen mir so viele widersprechende Elemente aufzuweisen, daß es mir nicht möglich ist, in ihrem Verfertiger eine einzige bestimmte Persönlichkeit zu erkennen. Die besten unter diesen Werken scheinen mir vielmehr der Art des Meisters des Todes der Maria sehr nahezustehen und insbesondere das Bild bei Herrn Jaffé in Berlin, das von Scheibler in der »Zeitschrift für christliche Kunst« (IV, 1891, Sp. 137 ff., mit Lichtdruck) dem genannten Meister selbst attribuiert worden ist, läßt zumal in der Gestaltung des Christkindes jenen liebenswürdigen Künstler erkennen, von dem die »Anbetung der Könige« im Antwerpner Museum herrührt (Nr. 464). Das ganze Bild wirkt, wie schon Scheibler erkannte, wie eine freie Kopie nach Quintens großem Madonnenbilde in Brüssel. (Auf den »Meister der Antwerpner Epiphanie«, der sowohl mit Quinten als auch mit dem Meister des Todes der Maria in engem Zusammenhange steht, wird noch zurückzukommen sein.)

Es mag befremdend erscheinen, daß zum Ausgangspunkte dieser etwas langatmigen Erörterungen ein einziges Bild, die Brüsseler

[1]) H. Hymans »Un maître énigmatique«. Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique, IV. Folge, Bd. X, 1898, p. 361.

[2]) Friedländer im Buche über die Berliner Renaissance-Ausstellung, p. 20 und im Repert.-Bericht über die Leih-Ausstellung von Brügge. Hulin in dem schon mehrfach zitierten Cat. Critique.

Madonna, genommen wurde. Sie nimmt aber in dem malerischen Werke Quintens eine Stellung für sich ein; unter die übrigen schon früher besprochenen Jugendwerke läßt sie sich nicht ohne weiteres einreihen. Von den Halbfiguren der betenden Maria und dem Kupferstiche des Wiericx nach dem verlorengegangenen Bilde des hl. Lukas unterscheidet sie sich schon durch das feine, schmale Gesicht, das mehr an Memling als an Bouts erinnert. Auch die Technik ist eine andere: dort war sie glatt verschmolzen, lasierend; hier findet sich mehr Verve des Pinselstriches und ein angestrebtes Helldunkel. Dagegen erscheint unsere Madonna als ein Mittelglied zwischen den genannten, unter Bouts' Einfluß stehenden Jugendwerken und den Tafeln des Valladolider Altars von 1503. Nur ist Quinten in diesen trotz der vermerkten kompositionellen Anlehnungen an Geertgen tot Sint Jans schon viel freier; die Gestalt der knieenden, das Christkind anbetenden Jungfrau ist im wesentlichen seine eigene Erfindung, während die Befangenheit der thronenden im Brüsseler Museum auf ein Brüggisches Vorbild zu weisen scheint. Die übergroße Demut der Maria, die das Kind mit solcher Scheu in den Armen hält, als sei es etwas ihr nicht Zugehöriges, erinnert an Jan van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin. Das, was ich das Brüggische in unserem Gemälde nennen möchte, läßt sich jedoch, abgesehen von diesen und anderen Beobachtungen, nur schwer in Worte fassen: es ist die versonnene Stimmung, der feine Duft, der über dem Ganzen schwebt, und der sonst nur der reinen Natur Memlings eignet. Das große Format freilich hebt es über dessen gemalte Hymnen zum Lobe der Göttlichen hinaus und gibt ihm ein echt Metsyssches Gepräge der Monumentalität.

Ganz im Geiste Memlings gehalten sind auch die beiden archaisierenden Flügelbilder in der Sammlung der Frau von Carstanjen (Berlin), gegen deren Zuweisung an Metsys unbegreiflicherweise immer noch Widerspruch erhoben wird, trotzdem Kenner wie L. Scheibler und M. J. Friedländer dafür eintraten. Für den Johannes vergleiche man u. a. den Memlingschen in Wien (rechter Flügel der Madonna mit Engel und Stifter; Kaemmerer, Memling, Abb. 113), für die Anordnung im Raume und die äußere Erscheinung der Tafeln die beiden Flügel im Louvre: Johannes d. T. und die hl. Maria Magdalena. (Kaemmerer, Abb. 48).

Ich bin weit davon entfernt, diese feinsinnigen Bildchen, deren unendlich delikate Malerei immer wieder neuen Augenschmaus bereitet,

für Frühwerke Quintens zu halten. Dagegen sprechen schon Ausdruck und Kopfschmuck der hl. Agnes, die mit einem zweifellos späten Gemälde, dem Brustbilde der hl. Magdalena im Museum zu Antwerpen, zu vergleichen ist. Übrigens liegt hier einmal ein Fall des Zusammenwirkens mit Patinir vor. Meine diesbezügliche Vermutung wurde durch die Brügger Ausstellung im Jahre 1902 bestätigt, wo ganz in der Nähe der Carstanjenschen Figuren die kleinere Landschaft des Künstlers von Dinant aus der Sammlung v. Kaufmann hing (Nr. 200). Das blaue Flußtal und der braune Baumschlag, mit gelbgetupften Lichtern finden sich hier wie dort. Quinten ist in seiner Landschaftsschilderung viel breiter, großzügiger: das zeigten deutlich an gleicher Stelle das Kruzifix und das grandiose Porträt des Kanonikus beim Fürsten Liechtenstein. Quintens Hand jedoch schien auf dem Johannes-Flügel dem Grün der Wiesen jenen samtartigen Schmelz gegeben zu haben, der mit dem feurigen Rot des Kostüms einen so unendlich milden, beruhigenden Zweiklang gibt.

IV. Italienisches im Schaffen von Quinten Metsys.

Das Eindringen der italienischen Renaissance in die niederländische Malerei beginnt nach den landläufigen Vorstellungen mit der Übernahme ihrer Zierformen: Putten mit Festons, Medaillons und dergleichen, wie sie zuerst bei Memling vorkommen. Ähnlich verhält sich der neuen Bewegung gegenüber Gerard David; den Nerv seiner Kunst hat sie nicht berührt.

Im Jahre 1509 vollendet David als ein Geschenk für das Kloster der Karmeliterinnen von Sion die berühmte Madonna, von Engeln und weiblichen Heiligen umgeben, seit 1803 die Zierde des Museums von Rouen. Ein Werk voll zarter Stimmung, durchaus vornehm und ganz einheitlich empfunden; nur vielleicht etwas zu altjüngferlich in manchen Typen, denn Meister Gerard ist kein Maler der Weltlust. Das Ganze ist ein klassisches Beispiel dafür, was die niederländische Kunst aus der Jahrhundertwende noch leisten konnte, wenn sie sich in alter Treue gegenüber der Kirche auf einen wohlüberlieferten alten Stoff verließ, die alte Technik benutzte und die Augen schloß gegen all die neuen Errungenschaften, welche die Kunst jenseits der Alpen gemacht hatte.

In demselben Jahre, 1509, malte auch Quinten Metsys an einem religiösen Altargemälde, den Bildern aus dem Leben Joachims und Annas. In seiner streng symmetrischen Anordnung und in Einzelheiten, z. B. dem Jesuskinde, ist das Mittelbild, die Darstellung der Sippe der heiligen Anna, nicht unähnlich dem Hauptwerke des frommen Brüggers; eine flüchtige Vergleichung, eine solche der Schwarz-Weiß-Abbildungen, lehrt das.

Die Originalgemälde dagegen — oder sollte die Erinnerung die empfangenen Eindrücke verfälschen? — man sollte nicht annehmen, daß sie derselben Schule entstammen, demselben Lande, derselben Zeit! In so verschiedenen Zungen sprechen sie zu uns.

Zunächst als Augenfälligstes die Farbe. Bei Gerard eine gewisse Dumpfheit, eine Beleuchtung, die wir heute Atelierlicht nennen, durchaus konservative Tendenzen: ein neutraler, dunkler Hinter-

grund gibt eine bequeme Folie ab besonders für Dunkelblau und viel Grün; keine Experimente, nur an wenigen Stellen sind ein paar Schillertöne aufgesetzt. Bei Quinten überall, wohin wir blicken, ein Verlassen der ausgetretenen Wege, ein Aufsuchen neuer ungeahnter Effekte durch neue Farbenmischungen, neue Reflex- und Kontrastwirkungen, vor allem eine ganz veränderte Palette, die nicht mehr von Braun, sondern eher von Weiß ausgeht. Ein Silberschimmer liegt schleierartig auf Figuren, Landschaft, Architektur, die glänzend zusammenkomponiert sind. Der blasse Teint der Gesichter wird gehoben durch kräftige Nüancen in den Kostümen. Durch die Bogen eines fremdartigen Kuppelbaus schaut der gleichmäßig blaue Frühlingshimmel und übergießt alles mit heiterem Licht. Die Landschaft im Mittelgrunde zeigt kräftiges Grün; ein verschwimmendes duftiges Blau die märchenhaft phantastische Bergkette ganz hinten, wie sie sich nirgendwo in Belgien findet, wie sie noch kein niederländischer Maler auf die Tafel gebannt hatte.

Dann die Gestalten, bei denen nur die weiblichen in Quintens Sippenbilde zum Vergleich herangezogen werden sollen. Dort der Ernst des Klosters: die Frauen sitzen da »als hörten sie einen Priester Messe lesen«, feierlich und stumm; einige haben hausbacken philiströse Gesichter, andere eine Anmut, welche die der Kleinstadt ist. Auch Quinten will feierlich wirken, zugleich aber festlich! Die Schwestern der Maria, Maria Cleophas und Maria Salome, tragen gewiß eine mehr bewußte Grazie zur Schau als St. Katharina und St. Barbara auf Davids Bild, es sind Damen der Welt, die eine sehr gute Erziehung genossen haben, die ihre Gefühle nicht ohne weiteres dem plebejischen Beschauer preisgeben.

Frauen von so schlankem, zugleich kräftigem Wuchs sieht man noch heute in Antwerpen. Wie aber ist ihr Gesichtsausdruck zu deuten? Woher ist der vlämischen Kunst dies visionäre Schauen, dies Träumerische, Insichselbstversunkensein gekommen, woher dies seltsame, feine, kaum sichtbare Lächeln in aller Zügen, das sie so ganz anders belebt als Davids starre Devotion?

Die Antwort mag der Leitspruch des »Cicerone« geben: Haec est Italia diis sacra. Quinten Metsys tritt hier als Neuerer auf, indem er mit Bewußtsein seiner im Grunde eklektischen Kunst das frische Blut der italienischen Renaissance zuführt. Sieht man von dem ab, was er mit dem nur wenig älteren Brügger Meister in der überlieferten Form der Komposition gemeinsam hat — die

seinige scheint auch durch plastische Vorbilder beeinflußt zu sein —, so bleiben künstlerische Bestandteile übrig, die man nur als welsche bezeichnen kann.

Eine gründliche Untersuchung über die kunstgeschichtlich so eminent wichtigen Zusammenhänge Quintens mit der Kunst der italienischen Renaissance liegt noch nicht vor. Auch ich kann noch nichts Abschließendes geben; immerhin wird es angebracht sein, einmal alles zusammenzustellen, was in seinem malerischen Werk Spuren von der für die späteren vlämischen Künstler so verhängnisvollen Bewegung aufweist.

Es ist nicht ohne Interesse, in der Literatur die verschiedenen Ansichten der Forscher über diese Frage zu verfolgen. Für die älteren ist i. A. das scharf ablehnende Urteil von Paul Mantz charakteristisch (1868, vergl. S. 2 Anm.): »L' Italie n' existe pas pour Qu. M., et toujours tourné du côté du moyen-âge, qui pour tous vient de finir, il ignore le grand réveil, la Renaissance«. Die Abhandlung von Mantz, eine der wenigen Metsys-Monographien, ist übrigens reich an treffenderen Bemerkungen, wenn auch ganz unzulänglich in der Bilderkritik. Dagegen tritt Edward van Even mit Entschiedenheit für Quintens Kenntnis welscher Kunst ein, begnügt sich aber mit Feststellung dieser Tatsache. (Biographie Nationale 1897, Sp. 646). Schärfer formuliert H. Hymans in seiner Monographie von 1888 seinen Standpunkt: »Quelle erreur, pourtant, de voir en lui un fanatique du passé, impénétrable au progrès jusqu'à rester stationnaire, jusqu'à repousser comme superflue, sinon corruptrice, l'accession des sources nouvelles d'étude que d'autres auront puisées dans la contemplation des oeuvres du Pérugin, de Léonard ou de Raphaël! Pareille thèse est en contradiction formelle avec son oeuvre, quelque peine que l'on éprouve à y opérer un classement méthodique.« [1])

Jedoch nimmt dieser Gelehrte und mehr noch Gustav Glück in der schon öfters zitierten Abhandlung eine Hinneigung Quintens zu den Ideen der Renaissance erst für seine letzten Lebensjahre an. Diese Anerkennung ist schon ein großer Fortschritt gegenüber der vollständigen Verschweigung seines Romanismus in den meisten bekannten Handbüchern der Kunstgeschichte; eine rühmliche Ausnahme ist hier der feinsinnige Beitrag von F. Schottmüller in der

---

[1]) Vergl. auch von demselben Verfasser die Biographie des Jan Matsys. (Biographie Nationale t. XIV 1897, Sp. 634).

»Allgemeinen Kunstgeschichte« von Knackfuß und Zimmermann. (Bd. II, p. 647 ff.) Auch Georges Hulin hat im »Kritischen Katalog« (unter Nr. 351) diese Frage im Sinne von Hymans behandelt.

Daß Quinten Metsys dem Humanismus nahestand und schon durch die Berührung mit seinen hervorragendsten Vertretern unmöglich ganz unbeeinflußt von der Kunst des Südens bleiben konnte, lehren alle alten Quellen. Zunächst war er Mitglied der Rhetorikerbruderschaft, der Zunft der »Violiere«, die schon seit dem Jahre 1480 mit der St. Lukas-Gilde vereinigt war. Als »Rhetoriker«, mit einer Papierrolle in der Hand, hat er sich auch in dem Selbstporträt dargestellt, das einst wahrscheinlich von ihm dem Gildenlokal zum Geschenk gemacht worden war. Leider ist es uns nur durch den allerdings vorzüglichen Kupferstich des Jan Wiericx in des Lampsonius »Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies« (Antw. 1572) erhalten geblieben. Das Original ging in Frankreich, wohin es die napoleonischen Truppen mitgeführt hatten, spurlos verloren.[1]) Des Meisters freundschaftliches Verhältnis zu Erasmus von Rotterdam und seinem Schüler und Freunde, dem gelehrten Stadtsekretär von Antwerpen, Peter Gillis, genannt Petrus Aegidius, ist ein häufig und ausführlich besprochenes Thema.[2]) Die bekannten Porträts bieten die äußere Beglaubigung dazu. Mit vollem Rechte hat man neuerdings, an verschiedenen Stellen, unserm Quinten auch die herrliche Bronzemedaille mit dem Reliefbildnisse des Erasmus vom Jahre 1519 zugeschrieben, ein Werk, das übrigens große Vertrautheit mit dem Medaillenstil des italienischen Quattrocento aufweist.[3]) Erasmus spricht ausdrücklich in einem Briefe an Henricius Botteus vom 29. März 1528 davon, daß Quinten sein Porträt in Erz gegossen habe (»aere fudit«).

In den kargen Berichten über das Leben des Meisters Quinten ist also kaum etwas enthalten, was gegen eine Beeinflussung durch die Kunst des Südens sprechen könnte. Wenden wir uns nun prüfenden und sondernden Blickes zu den Werken selbst.

In des Meisters erstem, wenigstens stilkritisch beglaubigtem

---

[1]) v. d. Branden, Geschiedenis, p. 77 und 1372.

[2]) Vgl. u. a. Woltmann in seinem Holbein-Buche und Zeitschrift für bild. Kunst I, p. 198, »Holbein und Quinten Metsys in Longford Castle«.

[3]) Vgl. J. R. Haarhaus: Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. X, 1898, p. 42 ff.) und M. J. Friedländer in Spemanns »Museum« V, p. 4. An beiden Stellen abgebildet.

Altargemälde von 1503, dem von S. Salvador in Valladolid, ist noch nichts von einer Einwirkung der Renaissanceideen zu verspüren. Die größere Freiheit in Gruppierung und Bewegung liegt im Zug der Zeit; überall in den Niederlanden erscheint schon in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts die Auflockerung der Komposition, die mit dem immer wachsenden Format der Tafeln in engem Zusammenhang steht. Daß man sich hüten muß, diese Erscheinung allein mit dem Eindringen italienischer Kunst zu begründen, das zeigt zur Evidenz die neue Erwerbung der Berliner Museen, Hugo van der Goes' zweite große Fassung der Anbetung der Hirten. Diese eigenartige Darstellung belehrt uns über die ganz selbständige Fortentwicklung eines Künstlers innerhalb eines Zeitraumes von knapp sechs Jahren, nämlich vom streng naturalistischen Stil (des Portinari-Altars) zu einem freieren und bewegteren, der mit Bewußtsein rhythmische Wirkungen in Form und Farbe anstrebt. — Auch die den Valladolider Flügeln nahestehende Madonna im Brüsseler Museum muß noch als rein »gotisch« bezeichnet werden.

Der St. Annen-Altar ist es, der für die Fortentwicklung von Quintens Kunst in erster Linie in Betracht kommt. In die Jahre zwischen 1503 und 1508 fällt also der Wendepunkt, nicht nur für Quintens Schaffen allein, sondern für die ganze zeitgenössische niederländische Kunst.

Was zunächst beim Betrachten des Mittelbildes, der Sippe der hl. Anna, in die Augen springt, ist die Architektur, die mit ihren weiten Bogenspannungen so erheblich zu dem ruhigen harmonischen Eindruck des Gemäldes beiträgt. Eine geräumige Kuppel erhebt sich in der Mitte auf vier Säulen aus grauem Marmor, mit phantastischen Kapitellen, in denen Akanthus-Motive frei verwandt sind. In diese Säulen sind wiederum bunte Porphyrsäulchen eingelassen. Das Innere der Kuppel ist durch einen Fries von Ornamenten in roter Umrahmung geschmückt. Die Nebenkuppeln dagegen sind innen kassettiert. Je zwei der Kapitelle sind durch rotbemalte Eisenstäbe verbunden; der hintere trägt zwei nackte Figuren zu dekorativen Zwecken, die eine einen Pfeil abschießend, die andere einen schweren Stein schleudernd.

Woher nahm Metsys das Vorbild zu dieser Architektur? Daß sie als Ganzes genommen, trotz mancher Sonderbarkeiten und willkürlicher Zutaten auf italienischem Boden gewachsen ist,

wird niemand bestreiten. Die schweren Mappen voll welscher Kupferstiche, mit denen die landläufige kunsthistorische Ansicht die Werkstätten der vlämischen Maler jener Zeit, schon vor Mabuses erster entscheidender Reise von 1508, füllt, sind sogleich zur Hand Aber in diesem Falle wird man unter den erhaltenen Stichen wohl vergeblich suchen, nicht nur in der Phantasie. Gewiß, für die Epiphaniebilder der Spätniederländer etwa sind in den Renaissanceruinen auf Blättern Mantegnas oder Nicolettos da Modena die Vorbilder unschwer nachzuweisen.[1]) Der bizarre Flamboyantstil, wie ihn besonders die »Bles«-Gruppe verkörpert, traf etwas seinem Geschmack Verwandtes in diesen zerbröckelnden Ruinen; die antiken Zierformen verwandte er in rein malerischem Sinne, ohne eigentliches Verständnis.

Die Geschlossenheit des architektonischen Hintergrundes in Quintens Meisterwerk ist durchaus im Sinne einer strengen Altarkunst gehalten. In diesem Zusammenhange möchte ich nun besonders auf den großen Nachfolger Bellinis hinweisen, den Joannes Baptista Coneglianensis, wie er sich auf seinen Gemälden zeichnet. Er ist es, der an die Stelle des geschlossenen Nischenhintergrundes seines Vorbilds die offenen Kuppelräume gesetzt hat, unter denen seine Madonnen und strengen Heiligen sich gegen den ewig-blauen Himmel abheben. Ohne genaue Übereinstimmungen angeben zu können, wüßte ich doch nicht, was eher mit des Antwerpners gemalter Architektur in vorbildlichen Zusammenhang gebracht werden könnte als die Hintergründe, besonders auf Cimas Hauptbild aus seiner Frühzeit, dem Altar in Sta. Maria dell' Orto in Venedig von 1489, St. Johannes Bapt. und vier andern männlichen Heiligen, an zweiter Stelle auf der berühmten »thronenden Madonna mit Heiligen« im Dom zu Conegliano (1492); auch die sante conversazione in der Pinakothek zu Parma und der Berliner Gemäldesammlung sind zu nennen. Bei dieser Gelegenheit sei sogleich gesagt, daß auch das oft gepriesene silbrige Kolorit des Sippenbildes mit der farbigen Haltung in Werken des Venetianers auffallend übereinstimmt.[2])

---

[1]) Vgl. Gustav Glück, Beiträge. Wiener Jahrbuch XXII, p. 5.

[2]) Schon die frühen Halbfigurenbilder des segnenden Heilands nähern sich, worauf Herr Professor Dehio mich freundlichst aufmerksam machte, dem venetianischen Typus. Man vergleiche etwa das Emmausbild in S. Salvatore zu Venedig und besonders Cimas Salvator in Dresden.

Einen Anklang, wenigstens an italienische Bauten findet man auch in dem linken Außenflügel des Brüsseler Altars, wo die Schenkung Joachims und Annas an die Kirche dargestellt ist. Durch die Arkade rechts sieht man das Portal (?) des Tempels, wo zwischen Porphyrsäulchen mit Bronzekapitellen Marmorstatuen von pathetisch bewegten Heiligen in Renaissancenischen stehen. Wiederum seltsam überladen, aber doch zweifellos »antikisch« und merkwürdig kontrastierend mit dem gotischen Kirchturm rechts, der, wie schon Hymans nachwies, nicht der der Antwerpner Kathedrale sein kann, da dieser im Jahre 1509 noch unvollendet war.

Das zweite neue Element im St. Annen-Altar ist die Landschaft (vgl. auch S. 20, 28, 58). Den meisten altniederländischen Gemälden mangelt es an Luftperspektive. Vorder- und Hintergrund in der Landschaft sind mit der gleichen Liebe wiedergegeben. Einen Schritt vorwärts tut erst Dierick Bouts, mit viel größerer Entschiedenheit aber und besserem Erfolge jener Nachfolger, von dem das Dreikönigsaltärchen in München herrührt (vgl. S. 34). An diesen nun knüpft zweifellos unser Quinten an, ihn überflügelnd in der Richtung zum Monumentalen. Es ist sehr lehrreich, beispielsweise einmal die Landschaft im Bilde der hl. Sippe, besonders die der mittleren Arkade, mit der zu vergleichen, in welcher in dem Triptychon der Alten Pinakothek Johannes der Täufer steht. Sind die Formen des Gebirges auch andere, so ist doch die Trennung von Mittel- und Hintergrund ganz entsprechend. So findet sich das dunkellaubige »Zitterbäumchen«, das nicht nur dem italienischen Quattrocento bekannt ist, hier wie dort als Repoussoir verwandt. Ganz verschwunden ist aber der intime Reiz der Landschaft jenes älteren Künstlers und die Frage taucht auf: woher nahm Metsys das Vorbild zu der für die Niederlande ganz neuen Bergscenerie, diesen »ganz freien Gebilden von erhabener Poesie und außerordentlicher Weite des Blicks, schroffen Hochgebirgsketten, mit bewaldeten Voralpen und großen aus fremden Prachtbauten aufgetürmten Bergstädten« ?[1]) Eine alte Tradition berichtet, daß Quinten, als er dem Schmiedehandwerk Valet gesagt hatte, nach Deutschland gereist wäre.[2]) Dort hätte er mithin, etwa am Rhein, jene Studien nach Bergen und Felsen gemacht, deren Verwendung

[1]) Carl Justi, der Fall Cleve. (Jahrb. d. kgl. pr. Kunstsammlungen XVI, 1895, p. 27).

[2]) Mitgeteilt von E. Fétis, Bulletin (a. a. O.) 1866, p. 108 ff.

nicht nur in den Tafeln des Brüsseler Flügelaltars offenkundig ist. Ich glaube jedoch das Vorbild nicht allein in der Natur (und am wenigsten am Rhein!), sondern mehr noch in Werken italienischer Künstler zu finden. Das kühne Felsentor mit hochragender Burg in der Landschaft des Sippenbildes, über dem einst die Taube schwebte, es erinnert doch gar zu sehr an die Art Pinturicchios und anderer Quattrocentomaler; die ganze »Traum- und Zaubersphäre« aber, die diese legendarischen Gestalten umgibt, erscheint sie nicht wie eine Reminiszenz an landschaftliche Stimmungsbilder Lionardos? Von diesem oder doch von Werken seiner Schule lernte Quinten die zackigen Felsformationen des Hintergrundes unter einen feuchten zart-bläulichen Nebelschleier zu legen, der alles in ein ungewisses Licht rückt und mehr erraten als erkennen läßt. Hatte ihn schon die Löwener Schulung auf die Beobachtung atmosphärischer Einflüsse gelenkt, hier erst lernte er die Bedeutung der Landschaft als Stimmungserreger kennen. Durch die Verschmelzung dieser einheimischen Kunstweise mit norditalienischen Anregungen wurde er erst der Schöpfer jener neuen niederländischen Landschafterschule, deren meist genannter Vertreter, Joachim Patinir, wenn nicht alles täuscht, von Quinten stark beeinflußt worden ist. In seiner Bedeutung für die Geschichte der Landschaftsmalerei scheint mir Quinten Metsys noch lange nicht nach Gebühr gewürdigt zu sein.

Nicht allein die Landschaft ist es, welche die Erinnerung an Lionardo wachruft. Auch an andern Stellen macht man die Wahrnehmung, als ob hier wie durch einen Schleier manches aus seiner Kunst Vertraute uns anblickte, fremdartig genug in der niederdeutschen Übertragung und dennoch wohlbekannt. Das ist alles so schwer in Worte zu fassen: es lassen sich hier nicht mit Bestimmtheit Vorbilder nachweisen, wie ich es an andern Werken zu tun gedenke, und doch — dieses verhaltene leise Lächeln in den Gesichtern der Frauen, das von nun an für Quintens Schöpfungen typisch wird, wenn es auch nie wieder mit gleicher Zartheit wiedergegeben wurde, ist es nicht wie ein Reflex der rätselvollen Bildniße des Begründers der Mailänder Malerschule? Die »hohe geistige Anmut in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hände«, die der Cicerone den Porträts da Vincis nachrühmt, erhebt sie nicht auch die Außenflügel des Brüsseler Altars über die ganze zeitgenössische niederländische Produktion? Sie stehen aber auch im Werk Quintens vereinzelt da. Diese ruhige, abgewogene Kom-

position, die ganz auffallend an Borgognone erinnert, findet sich in keinem andern seiner vielfigurigen Gemälde. Man möchte glauben, sie wären als glücklichste Frucht eines Aufenthalts im Süden entstanden —

In dem zeitlich unmittelbar folgenden Antwerpner Triptychon ist kein so restloses Aufgehen in fremde Anregungen festzustellen; deshalb ist es hier mit geringerer Mühe verbunden, das Eigenwüchsige von dem aus andern Quellen Hinzugeflossenen zu scheiden. Besonders die Darstellung auf dem linken Innenflügel, die man meist kurz aber nicht treffend als »Martyrium Johannes des Täufers« bezeichnet, enthält in den beiden Gestalten der königlichen Frauen ganz unverkennbare Reminiszenzen an lombardische Vorbilder. Es ist jedoch weniger Lionardo selbst, als gewisse seiner Nachfolger, die hier einwirkten. Bei Metsys fällt schon eine Äußerlichkeit, Haartracht und Kopfputz, als höchst unvlämisch auf. Sowohl der virtuos gemalte Schleier, der über das stark rötliche Haar der Salome gelegt ist, das Blumenkränzchen darin, das geflochtene Zöpfchen, in zierlicher Windung das linke Ohr umrahmend, als auch die mit unglaublicher Delikatesse und mit zartestem Sfumato durchgeführte Modellierung in Gesicht und Nacken — alles dies ist ganz zweifellos bestimmt durch Vorbilder Luinis, Giampietrinos und mancher anderer Maler der Frauenschönheit aus der Schule Lionardos. Ein Beispiel statt vieler: man vergleiche mit der Salome die berühmte, von Lermolieff dem Giampietrino zugeschriebene »Colombine« der Eremitage in St. Petersburg. Für die Gattin des Herodes sind besonders charakteristisch die heraufgezogenen Mundwinkel, die jenes kaum sichtbare Lächeln, wie wir es bei den Gestalten des St. Annen-Altars bemerken, genau so vergröbern, wie es die lombardischen Maler im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts zeigen, je mehr sie sich von dem Meister der Mona Lisa entfernen. Quinten traf sich mit diesen Künstlern in dem Hang zum Überzierlichen und Preziösen. Hier suchte und fand er sein Ideal von Grazie, als ihm die gesunde, aber hausbackene Kost der Roger und Bouts nicht mehr mundete. So bestrickend schön und duftig aber gerade diese Tafel in der Farbe gehalten ist, man scheidet von ihr nicht ohne ein Gefühl des Unbehagens, da die Verschmelzung eine nicht ganz lückenlose ist; auch die Befangenheit in der Bewegung der Salome — ein Mitteldung zwischen Tanz und Stillstehn — möchte man aus diesem Umstande erklären.

Was sich sonst auf dem linken Flügelbilde an Renaissance-Motiven findet: das Imperatoren-Relief an der Wand hinter dem König, die Kapitelle des Säulenbündels unter der Galerie mit den Musikanten, die dort ausgespannten Tücher mit dem SPQR und andres noch ist als äußerliche Aneignung nicht so wichtig wie jene im Sippenbilde bemerkte Übereinstimmung der architektonischen Formen mit solchen auf venetianischen Altargemälden. Hier ist schon eher an Vorbilder in Kupferstichen zu denken, dann aber auch an Originale, die auf dem Handelswege in den Besitz Antwerpner Kaufherren, vielleicht sogar in sein eigenes Atelier gekommen waren. Übrigens findet sich hier und dort die Verquickung mit Formen des spätgotischen Flamboyantstils, wie sie für Quinten selbst und die ganze Kunst seiner Zeit charakteristisch blieb.

Weit schwieriger ist es, in dem grandios pathetischen Mittelbilde der Beweinung Christi die Sonde anzulegen. Man findet häufig die »perugineske« Gesamtstimmung hervorgehoben, und in der Tat ist nicht nur die elegische Note, sondern auch das Auf und Ab in Linien und Farben, ein gewisser Rhythmus, der in dieser Art für die niederländische Kunst neu ist, dem Umbrer verwandt. Die wahrhaft erhabene Gestalt der zusammenbrechenden und in ihrem Schmerz ganz aufgehenden Maria würde gewiß auch einem jenseits der Alpen entstandenen Kunstwerke nicht zur Unehre gereichen, allein es scheint doch, daß Metsys hier aus dem eigenen tiefreligiösen Mitempfinden geschöpft hat. Die andern Frauen sind weniger einheitlich empfunden, sie sind gar zu sehr bemüht, auch im Schmerz eine schöne Pose zu zeigen, und die Pracht ihrer Kleidung widerspricht dem ernsten Vorgange. Dies Kokettieren mit dem Schmerz findet man oft gerade bei Perugin, wie überhaupt bei allen Malern, deren Psyche zum Femininen neigt; nirgendwo ist es ausgesprochener als in den Pietà-Darstellungen von Quintens Landsmann van Dyck.

Der rechte Flügel endlich, mit seiner kunstlosen und überfüllten Komposition, kommt für diesen Teil der Untersuchungen nicht in Betracht; es sei denn, daß man in den Fratzen der Schergen und Neugierigen eine Verwandtschaft mit den Karikaturen Lionardos entdeckte. —

In den bisher besprochenen Werken Quintens ist das Italienische bis zu einem gewissen Grade verarbeitet. Wie vollzog sich

aber der Assimilations-Prozeß? Darauf gibt das eigenartige Madonnenbild im Kaiser Friedrichs-Museum zu Posen Antwort, das sich noch vor kurzem in der gräflich Raczynskischen Kunstsammlung zu Berlin befand (kgl. National-Galerie). Es zeigt in weiter Landschaft die Jungfrau mit dem spielenden Knaben ganz in der Art von Metsys behandelt, in der Komposition jedoch sogleich ein Vorbild Lionardos verratend. Es ist ein sehr charakteristisches Werkstattbild, in dem schon die schmutzige, ganz der Leuchtkraft und Transparenz entbehrende Färbung gegen Quintens eigenhändige Ausführung spricht.[1]) Nichtsdestoweniger hat das Gemälde die größte kunsthistorische Bedeutung, indem es vor Augen führt, wie in der unmittelbaren Umgebung des Meisters, vielleicht unter seinen Augen, ein Werk da Vincis, nämlich der Karton der hl. Anna Selbdritt (von 1501), als Vorbild gedient hat. Die Figur der Mutter der Maria ist allerdings verschwunden, ebenso wie auf einer Reihe von italienischen Schulwerken, von denen etwa das Madonnenbild Cesares da Sesto im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand zu nennen wäre. Sonst schließt sich die Raczynskische Tafel in der Gruppe der Jungfrau und des mit dem Lamme spielenden Knaben auf das Engste der entsprechenden Komposition des Kartons an, von dem ja zweifellos schon zu Lionardos Lebzeiten Ausführungen in Öl erfolgten. Unser Bild nähert sich — diese Wahrnehmung verdanke ich Herrn Prof. Dehio — in Einzelheiten, wie den gestreiften Ärmeln mehr noch der aus St. Eustorgio in Mailand stammenden alten Kopie der Straßburger Gemälde-Sammlung (Nr. 257), als dem berühmten Exemplar des Louvre-Museums.[2]) Verändert sind nur die Landschaft, die gegen Quinten, aber auch nicht gerade, wie G. Hulin will, für den Meister Joachim spricht (Cat. Crit. unter Nr. 351), einige Faltenmotive und als Seltsamstes das Gesicht der Maria, das durchaus die Quinten eigentümlichen Züge trägt.

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß Metsys gerade an Werken von Lionardo sich geübt hat, ehe er — ganz abgesehen von der im Geistigen vertieften Auffassung — zu der zarten Modellierung

[1]) »Dr. L. von Donop, Verzeichnis der Gräfl. Raczynskischen Kunstsammlungen in der kgl. National-Galerie«. Berlin 1886. Unter Nr. 30: Art des Qu. M. Aus Nürnberger Privatbesitz. H. 1.10. Br. 0.87. Auf Mahagoniholz, was nicht für Quinten spricht, der sonst stets Eiche benutzt.

[2]) Vgl. über das Bild in Straßburg: P. Müller-Walde, Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci. Jahrb. d. Pr. K. XX, p. 54 ff.

in den Fleischteilen und dem reichen harmonisch wirkenden Faltenflusse in den Gewändern gelangte, die seine besten Werke auszeichnen. Die von manchen Forschern als befremdlich angesehene Tatsache, daß seine Nachfolger, sogar sein eigener Sohn Jan, in das Lager der Romanisten übergingen, erhält aber durch das an und für sich stark manierierte Bild in Posen eine neue Beleuchtung und zugleich die ausreichendste Begründung.

Diese Tafel führt zugleich mühelos zu jenem früher fälschlich »Lambert Lombard« genannten Maler herüber, von dem zahlreiche vlämische Übertragungen eines italienischen und zwar lionardesken Textes herrühren. Eine seiner bekanntesten Nachschöpfungen ist die »Madonna von Pommersfelden« in der Alten Pinakothek zu München, dort vermutungsweise dem Bernaert van Orley zugeschrieben (Nr. 1042). Sämtliche Werke dieses Meisters sind von größtem Interesse für das Eindringen der italienischen Renaissance in die niederländische Malerei. Carl Justi hat ihn vom »Meister des Todes Mariae« ausgehen lassen (»Der Fall Cleve«, Jahrb. XVI, 1895, p. 32 und 33); mir hat vielmehr immer geschienen, als ob er unter dem direkten Einflusse Quintens solch' ein überzeugter, dabei garnicht reizloser Romanist geworden wäre. Seine Kompositionsweise in figurenreicheren Bildern ist ruhiger und übersichtlicher, mehr zum Monumentalen neigend, als die unruhig zerflatternde wenn schon selbständigere Art des Meisters des Todes Mariae. Darin schließt er sich eher an Quinten Metsys an und für eins seiner bedeutendsten Gemälde, die »Anbetung der Könige« im Museum zu Antwerpen (Nr. 464, »Orley und Patinir«), hat dessen gleichnamiges noch wenig bekanntes Bild in der Sammlung Kann zu Paris als Vorbild gedient. Von Quinten hat er ferner die Vorliebe für das Halbfigurenbild und die verschmolzene Malweise, die auch Justi hervorhebt.

Kommen wir nun wieder zu Originalgemälden des Antwerpners zurück. Bei der »Madonna« des Berliner Museums und der Halbfigur der hl. Magdalena zu Antwerpen, aus der Sammlung van Ertborn, ist die Einwirkung der Lombarden besonders deutlich sichtbar. Über das Bildmotiv der Madonna wurde schon oben, auf S. 32, gehandelt. Die Abrundung in den Körperformen, zumal des Knaben, mit dem wiederum äußerst verschmolzen modellierten Fleisch und dem zarten Sfumato im Gesicht der Maria — auch hier der durchsichtige Batist-Schleier über rötlichem Haar — rufen die Erinnerung an Lionardo in besonders hohem Grade wach.

Zugleich gibt dies musterhaft erhaltene Meisterwerk mit am besten Auskunft darüber, wie sich Quinten den Zierformen der italienischen Renaissance gegenüber verhielt. Wie in dem linken Flügelbilde des Antwerpner Triptychons treten sie auch hier in Verbindung mit spätgotischer Ornamentik und romanischen Nachklängen auf, wie sie uns in altniederländischen Bildern so oft begegnen, und zwar in einer überaus maß- und geschmackvollen Weise. Die vorsichtige Zurückhaltung, die der Meister im Gegensatze zu fast allen seinen Zeitgenossen und Nachfolgern gerade in der Ornamentik bewies, hat wohl auch dazu beigetragen, daß man die südlichen Bestandteile seiner Kunst so oft verkannte.

Für die hl. Magdalena, zweifellos aus der letzten Periode des Meisters, möchte man fast ein Wetteifern mit Gemälden wie der »Mona Lisa«, dem »Bildnis einer Florentinerin« in der Galerie Liechtenstein oder gewissen Zeichnungen Lionardos annehmen. Diese Behauptung scheint nicht so gewagt, wenn man bedenkt, wie häufig alte niederländische Kopien des erstgenannten Bildes in den Galerien und auf Auktionen vorkommen. Es war sicher schon sehr früh den vlämischen Malern bekannt. Quintens Bild ist nicht nur koloristisch eins seiner delikatesten. Eine Vertiefung in die Frauenseele ist hier angestrebt, wie sie den Altniederländern — »naiv und einfach wie das Evangelium« nennt sie W. Bürger einmal — noch ganz ferngelegen hat. Der Ausdruck dieser nach unsern Begriffen gewiß nicht schönen Frau ist nicht ganz leicht zu deuten. Der magna peccatrix kommt die kostbare, weltliche Tracht zu, aber das zierlich, fast geziert angefaßte Salbgefäß und mehr noch die vergeistigten Züge sprechen davon, daß schon ein Leben der Buße und religiöser Meditation hinter ihr liegt. Der Blick, kaum sichtbar unter den müden gesenkten Lidern, ist etwas indifferent. Die Nase ist für unsern Geschmack zu länglich; das wie immer stark hervortretende Kinn zu kurz. Die unter der Florhaube hervorlugenden Haarsträhne, die das Gesicht rechts und links einrahmen, sind wohl nie Mode in Antwerpen gewesen, sondern als Opfer an den italienischen Geschmack zu betrachten. Welch' ein verfeinertes Kunstempfinden müssen Quintens Zeitgenossen gehabt haben, um derartigen Darstellungen, in denen sich die höchste körperliche Grazie mit geistiger paart, ihre Gunst zuzuwenden; und daß dies geschah, beweisen die verschiedenen Variationen des Magdalenen-Themas von der Hand des Meisters wie seiner Nachfolger.

Die Bildnisse von Quinten Metsys sind im Laufe der bisherigen Untersuchung vernachläßigt worden. Es wird angebracht sein, an dieser Stelle eine Liste der als echt geltenden zu geben, auch nach der Anfechtung, die mehrere von ihnen in den letzten Jahren erfahren haben. Die chronologische Folge erscheint mir so: 1. Das Bildnis eines Chorherrn in der Galerie Liechtenstein in Wien, nicht nur zeitlich das erste. In Ausführung und Kolorit durchaus dem Antwerpner Altar nahestehend; etwa um 1512 entstanden. 2. Die Bildnis-Studie bei Mme. André in Paris, bezeichnet: »Quintinus Metsys Pingebat Anno 1513«. 3. Die Porträts von Erasmus von Rotterdam und von Petrus Aegidius, von 1517. Das letztere in Longford Castle bei Salisbury; das Original des Erasmus-Bildes nach neueren Nachrichten im Palazzo Stroganoff zu Rom. 4. Der Kanzler Jehan Carondelet († 1543), in der Alten Pinakothek zu München. 5. Der »Mann mit der Brille« im Staedelschen Institut zu Frankfurt. Aus seiner letzten Zeit, im Malerischen verwandt mit der Halbfigur der hl. Magdalena in Antwerpen und der Amsterdamer Kopie einer Madonna Quintens.

Von diesen, in der Charakteristik und in der Größe der Auffassung unübertrefflichen Meisterwerken der Bildniskunst kommt für meine Darlegungen besonders das Wiener Kleriker-Bildnis in Betracht. Zu seinem Ruhme ist nichts mehr zu sagen; es ist schlechthin vollendet, als Porträt wie als malerisches Kunstwerk. Die tiefgehende Wirkung, die es auf jeden Beschauer ausübt, ist nicht zum geringsten dem ausserordentlichen Feingefühl zuzuschreiben, mit dem die Figur in die landschaftliche Umgebung gestellt ist. Man muß die zahlreichen Bildnisse Memlings zum Vergleich heranziehen, um den ungeheueren Fortschritt zu erkennen, den die flandrische Malerei in der Bildwirkung gemacht hat. Memling gibt seinen Landschaften fast stets einen streng horizontalen Abschluß und der Porträtierte steht mehr vor als in ihnen. Ist nun das unvergleichliche Gefühl für harmonische Wirkung, das Metsys bewog, seinen ernsten Chorherrn gerade in eine Abschwellung des Terrains zu stellen, rechts und links durch wenig belaubte schlanke Bäume das Gleichgewicht herzustellen, und nur den oberen Teil des Gesichtes gegen den blauen Himmel abzusetzen, etwas anderes als die Aneignung italienischer Quattrocento-Prinzipien? Unmöglich, die Ähnlichkeit der ganzen Anlage mit dem »Francesco delle Opere« Perugins zu verkennen, (in den Uffizien; früher fälschlich Selbst-

porträt genannt) mehr aber noch mit Bildnissen des Lombarden Andrea Solario! Dessen »venezianischer Senator« in der National Gallery zu London wirkt geradezu wie ein Pendant zu unserm Chorherrn. Quinten hat in keinem andern Bildnisse in so glücklicher Weise Figur mit Landschaft verbunden, ja bei der Mehrzahl den dunklen Hintergrund einer Tapete oder des Studierzimmers vorgezogen. Mag der Keim zu einer auch im Porträt das Dekorative anstrebenden Richtung in ihm selbst gelegen haben, das Wahrscheinlichste wird doch sein, daß die Ausgestaltung und Entwickelung auf fremdländische Anregungen zurückzuführen ist.

Die Bildnisstudie bei Mme. André [1]) ist sicher nicht ein Porträt Cosimos di Medici, wie G. Hulin aus einer mißverstandenen Bemerkung in H. Hymans' van Mander-Kommentar von 1884 schließt. Genau übereinstimmend ist nur die Form der schwarzen Mütze, die weder auf gleichzeitigen Medaillen [2]) noch auf dem bekannten nach seinem Tode von Jacopo da Pontormo gemalten Porträt in den Uffizien fehlt. Ein so abscheuliches Doppelkinn, wie es Quinten seinem Greise aus Freude am Charaktervoll-Häßlichen gab, hat der große Mediceer sicher nie besessen. Max J. Friedländer weist im Text zu den »Meisterwerken der niederl. Malerei« mit Recht darauf hin, daß das Modell zu dieser erstaunlich virtuosen Studie auch in andern Gemälden von Metsys verwandt wurde. Vor allem ist dies trotz mancher Abweichungen ersichtlich aus dem Bilde des »ungleichen Liebespaares« im Besitz der Gräfin von Pourtalès zu Paris (Meisterwerke, Tafel 64). So abschreckend derb und drastisch dieses Werk in der Erfindung ist — und auch die Ausführung weist wenig Feinheiten auf — ist es doch, nicht nur dem Stil nach, sondern auch durch die ausführliche Beschreibung, die ihm A. van Fornenbergh gewidmet hat, eins der wenigen sicher beglaubigten Genrestücke des Meisters. Vor dem Kopf des wollüstigen Greises auf dieser Tafel ist mir nun die Ähnlichkeit mit gewissen Karikaturzeichnungen Lionardos, auf die schon S. 66 fragend hingewiesen wurde, besonders stark aufgefallen. Es frägt sich, ob nicht Quinten einige von ihnen gekannt hat, etwa die jetzt in der Ambrosiana zu Mai-

---

[1]) Abbildung auf Tafel 65 in Friedländers »Meisterwerken der niederl. Malerei«. Schon i. J. 1883 hat W. Bode die Bestimmung auf Metsys befürwortet. (Repert. VI 1883, p. 405).

[2]) Abbildungen bei J. Friedländer: Die ital. Schaumünzen des 15. Jahrh. (1430—1530), VII, Florenz. (Jahrb. d. pr. Kunsts. II, 1881.)

land befindliche eines alten Mannes mit unregelmäßiger Nase, geöffnetem grinsendem Munde, vorstehendem Kinn und Fetthals.[1])

Waagen sah in der Sammlung von Henry Danby Seymour in London ein Bild von Qu. M.: »Eine schreckliche alte Frau, mehr als lebensgroß; mit furchtbarer Wahrheit in seinen späteren braunen Fleischtönen gemalt. Große Verwandtschaft mit einer ähnlichen Karikatur von Lionardo da Vinci.« (Art Treasures in Gr.-Britain II, p. 243.)

Daß eine derartige Erfindung durchaus nicht gegen die Herkunft von Quinten spricht, lehrt schon eine Notiz A. v. Fornenberghs. In Aelst sah er von Metsys: »eenighe ouwbollighe Monstreuse Tronyen (=Gesichter), Mans en Vrouwen«.

Zu allen diesen Argumenten sei noch als ein besonders wertvolles hinzugefügt die Beschreibung, die Alexander van Fornenbergh in seinem »Antwerpschen Protheus« von einem leider verlorenen Zimmerschmuck im Hause Quintens auf der Schuttershofstraße gibt. Sie zeigt, daß der große Maler sich schließlich auch für die Ornamentik rückhaltlos dem Formenschatz der italienischen Renaissance zugewandt hat. Aber lassen wir den biedern Maler-Restaurator selbst reden. Ich habe mich bemüht, sein etwas schwerfälliges Vlämisch möglichst getreu zu übersetzen:

»Beinahe hätte ich vergessen, die Malerei zu beschreiben, die Quinten in seinem Hause zu St. Quinten auf der Schutters-Hofstraat auf die Wand gebracht hat. Dies ist ein Fries, bei den Fenstern beginnend und an der entgegengesetzten Ecke endigend. Er ist zum Schmuck des Raumes bestimmt und besteht aus runden und ovalen Kompartimenten, Grotesken, Festons und zierlichen Schnörkeln (»krollen«), von Blattranken durchschlungen; hier und da spielen Kinderchen (sc. Putten) zwischen ihnen, alles in Wasserfarbe, Weiß und Schwarz. In der Ecke rechts von der Eingangstür, wo die Arbeit beginnt, hat er die kaiserlichen Wappensäulen ausgeführt mit der herumgeschlungenen Rolle des »Plus Ultra«; zur Seite zwei Genien oder Kinderchen, die die Pfeiler festhalten. In der Ecke gegenüber machte er neben dem Kamin über dem Tischplatz eine kleine vorspringende Galerie, auf der vier Figürchen nebeneinander sitzen, in Farben gemalt, zusammen ein Flöten-Konzert gebend. Diese indes, durch die Zeit und Feuchtigkeit beschädigt, sind von einem andern übermalt worden; aber alles andre ist noch wohl erhalten. Dies Werk ist in geistreicher Manier

[1]) Photogr. Braun, Nr. 100.

breit und »swadderigh« (?) ausgeführt, und gehört deshalb nicht zu Quintens besten, wohl aber zu seinen letzten Werken; denn es ist ein Jahr vor seinem Tode gemalt worden, anno 1528,[1]) nach der Jahreszahl, die es trägt. Der Eigentümer des Hauses hält es in großer Achtung und empfiehlt es der Obhut der Mieter«.

Das romanische Element spielt also, dies hoffe ich nachgewiesen zu haben, eine bedeutendere Rolle im Schaffen Quintens, als man bisher meist annahm. Trotzdem darf er nicht zu den Italisten gezählt werden, d. h. denjenigen Künstlern der Niederlande, die angesichts der Kunst des Südens das Ererbte zu vergessen und sich mit so betrübendem Resultate den Forderungen des großen Stils anzubequemen suchten. Quintens Kraft wurzelt, wie schon in der Einleitung gesagt wurde, in der heimischen Tradition; sie bewahrte ihn davor, sich gleich den Zeitgenossen dem »Sturm aus dem Süden«, wie Jakob Burckhardt die neue Bewegung nannte,[2]) rückhaltlos hinzugeben. Er hat es vorgezogen, einen Kompromiß mit ihr einzugehen. Sicher mit Erfolg. Denn nur die Bekanntschaft mit Werken der Renaissance bewahrte seine Kunst vor der Versandung, die ihr infolge des Mangels an Phantasietätigkeit bevorstand. In den Bildern, die als Frühwerke geschildert wurden, ist kein Keim zur weiteren Entwicklung gelegen. Sie sind archaisierend.

Die große Frage ist nun: hat Quinten Metsys selbst den geweihten Boden betreten? Man könnte ja seine vorsichtige Zurückhaltung auch dadurch erklären, daß er die italienische Kunst nur aus vereinzelten Proben kennen gelernt hätte, vielleicht aus Kopien und Zeichnungen, die glücklichere Zunftgenossen mit heimbrachten. Und keiner der alten Biographen erwähnt eine Italienreise des Künstlers. Aber wie dürftig sind die Nachrichten, die diese Männer uns bieten. Kaum ein Künstlerleben aus jener Zeit hat so viele unaufgehellte Perioden; und gar über den Menschen Metsys wissen wir so gut wie nichts. Einmal scheint ein Lichtstrahl auf seine

[1]) Tatsächlich starb Quinten erst 1530.

[2]) »Die Kunstwerke der belgischen Städte«. Düsseldorf 1842, p. 72.

Persönlichkeit zu fallen: Albrecht Dürer sucht den von ihm Bewunderten in Antwerpen auf. Trügerische Vermutung! Das oft so redselige Tagebuch der niederländischen Reise hüllt sich gerade hier in Schweigen und weiß nur karge Worte zu finden. Wie ein Verhängnis scheint es über dem Andenken dieses rätselhaften Mannes gewaltet zu haben, der von dem »Pulvergeruch des öffentlichen Lebens« (Hillebrand) sich gewiß ferngehalten hat. Sein Leben und seine Meinungen sind uns nur in seinen Werken aufbewahrt.

Diese jedoch wissen nicht nur von Aufnahmefähigkeit, sondern auch von einem so wahren Verständnis der Kunst und nicht am wenigsten der Architektur Italiens zu erzählen, daß man immer wieder annehmen möchte: Quinten Metsys ist wirklich im Süden gewesen. Was uns aus seinem Leben bekannt ist, widerspricht einer solchen Annahme nicht; auch van Even, der beste Kenner seiner Biographie, vermutet, daß der Künster »vor oder nach seiner Heirat — die um 1492 stattfand — gewisse Teile der Halbinsel besucht haben muß«. (Biographie Nationale, Sp. 646.)

Wahrscheinlich ist es nur Norditalien gewesen, nicht Florenz und Rom. Ein Meister der Farbe, gleich seinen Vorgängern, ist ihm die reine Linearkomposition, wie sie hier herrschte, immer fremd geblieben. Bei den Werken der lombardischen Schule dagegen fand sein auf das Empfindsame gerichteter Geist die reichste Anregung und seine Technik Förderung für das Malerische [1]). Auf die Architektur in Quintens Gemälden, nicht nur im Bilde der hl. Sippe, scheinen außer den Venetianern auch die Veronesen und Ferraresen eingewirkt zu haben.

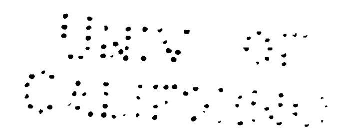
Den Prozeß des Amalgamierens zu schildern, wäre eine zu schwere Aufgabe, als daß ich sie jetzt schon lösen könnte. Das Raczynskische Bild allein bietet keine genügende Handhabe. Wir haben ja nicht, wie bei Dürer vorbereitende Zeichnungen und seine Kunstanschauung ergänzende Griffelkunst-Blätter. Den Brüsseler Altar sehen wir bereits von den fremden Elementen durchdrungen. Es sind keine Vorstufen da.

In vielen Bildern aus Quintens Umgebung und nächster Nachfolge, die häufig noch ihm selbst zugeschrieben werden, ist der italienische Einfluß ein ungleich gewaltigerer. Zu nennen wäre die berühmte »Pietà« der Münchner Pinakothek, die, obwohl im Ent-

[1]) Auch Quintens Vorliebe für das Halbfigurenblild wird auf lombardische Muster zurückzuführen sein.

wurf auf Quinten zurückgehend — eine ganze Gruppe ähnlicher Halbfigurenbilder gliedert sich an — doch nichts von seiner Hand zeigt. Dann das schöne in der Sammlung Oppenheim zu Köln befindliche, aus Spanien stammende Madonnenbild, in dem die Jungfrau schon ganz raffaelische Züge trägt. Schließlich die häufig vorkommenden Eccehomo-Bilder, von denen das bekannteste, noch von Goethe als »Dürer« bewunderte Exemplar im Dogenpalast zu Venedig hängt, und wo die Hauptfigur außerordentlich an Solarios und anderer Lombarden Auffassung erinnert.

Diese und andere Werke sind wohl alle noch zu Lebzeiten des Meisters und unter seiner starken Einwirkung entstanden. Es sind Werke von einer eigentümlichen Umklammerung zweier verschiedener Stile, von denen jeder in seinem Rechte bleibt, scharf zu trennen von den manierierten Produkten des Jan Matsys und der übrigen Italisten. Diese zeigen weder in Auffassung, noch in Form und Farbe, daß das von dem großen Antwerpner hinterlassene Gut Frucht getragen hat. Seine Kunst war also doch nicht stark genug, um der beginnenden Dekadenz Einhalt zu tun. Vielmehr möchte es scheinen, als ob sie den Untergang der alten nationalen Malerei mit herbeigeführt hätte.



Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Walter Cohen, evangelischen Bekenntnisses, am 18. Februar 1880 als Sohn des Verlagsbuchhändlers Friedrich Cohen zu Bonn. Meine Schulbildung erhielt ich auf dem städtischen Progymnasium mit Oberrealschule, das ich Ostern 1898 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Darauf bezog ich die Universität Bonn, um mich dem Studium der Kunstgeschichte zu widmen, bereitete mich aber zugleich auf die Ergänzungs-Prüfung in den alten Sprachen vor, die ich Ostern 1899 als Extraneer am Kgl. Friedr. Wilh.-Gymnasium zu Köln bestand. Die beiden folgenden Semester studierte ich in München. Seit Ostern 1900 war ich an der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg immatrikuliert, mit einziger Ausnahme des Winter-Semesters 1901/02, das ich in Berlin zubrachte. Im Dezember 1903 bestand ich die Promotionsprüfung.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten:

In Bonn: Clemen, Gothein, Küppers, Loeschcke.

In München: H. Cornelius, Furtwängler, Muncker, Riehl, Weese.

In Straßburg: Bloch, Bresslau, Dehio, Leitschuh, Michaelis, Polaczek, Windelband, Ziegler.

In Berlin: Kekule v. Stradonitz, v. Wilamowitz-Moellendorff, Winnefeld, Wölfflin.

Es sei mir gestattet, meinen hochverehrten Lehrern an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen. Besonders fühle ich mich den Herren Dehio, Michaelis, Polaczek, Weese für die weitgehende Förderung verpflichtet, die ich der Teilnahme an den von ihnen geleiteten archäologischen und kunstgeschichtlichen Übungen verdanke. Den Herren Beamten der Kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek in Straßburg, insbesondere Herrn Direktor Professor Euting, danke ich auch an dieser Stelle für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der sie meine Studien unterstützt haben, ebenso Herrn Professor H. Hymans in Brüssel, der sich auf meiner ersten belgischen Reise in freundlichster Weise meiner angenommen hat.



